



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

28.
AKADÉMIAI KIADÓ • 1979 • XXIX. ÉVF. I. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1979

SZERKESZTI:

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

| | | |
|---------------|--|---|
| MUN SZO-NEJ: | A népelet költészete. Szurcsik János munkásságáról | 1 |
| MATTI KLINGE: | A finn föld és nép a „Jugendstil” korszakában | 8 |

KUTATÁS

| | | |
|--------------------|--|----|
| PETNEKI ÁRON: | Egy 1705-ös ezüstkupa művészeti és történeti vonatkozásai.... | 13 |
| POGÁNY-BALÁS EDIT: | Greenough „igen híres amerikai szobrász” és magyar kapcsolatai | 19 |
| MURÁDIN JENŐ: | Ferenczy Valér és az erdélyi rézkarművészet..... | 31 |

ADATTÁR

| | | |
|---------------------|---|----|
| TAKÁCS BÉLA: | Széchy Kata jegykendője a XVI. századból..... | 41 |
| FABINY TIBOR: | Ferenczy István újonnan előkerült szobrai az Evangélikus Múze- umban | 44 |
| VRJÖ LIIPOLA: | Akseli Gallen-Kallela Magyarországon..... | 48 |
| KŐSZEGFALVI FERENC: | Kohán-krónika — Vásárhely 1933—1943..... | 51 |

VITA

| | |
|---|----|
| Fehér Géza „A magyar történelem XVI. századi török ábrázolá- sai” című kandidátusi értekezéséről | |
| László Gyula opponensi véleménye..... | 65 |
| Gerő Győző opponensi véleménye..... | 67 |
| Fehér Géza válasza | 69 |

KÖNYVSZEMLE

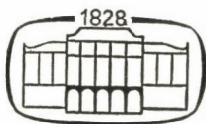
| | |
|--|----|
| Gombos Károly ism.: Ulrich Schürmann: Kaukasische Teppiche, Braunschweig, é. n. és a kaukázusi szőnyegművesség szakirodalmának vázlatos értékelése. | 73 |
| Ruzsa György ism.: N. M. Tarabukin: Mihail Alekszandrovics Vrubel, Moszkva, Iszkusztvo 1970.... | 82 |
| Tóth Antal ism.: Budapest története IV. Budapest, Akadémiai Kiadó 1978 | 83 |
| Molnár József: Válasz Katona Magdának a „Magyarországi török építészeti emlékek” című könyvem ismertetésére | 84 |

515-57 390

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

28.
XXIX. ÉVFOLYAM

1980 JUL 1 7



1980 JUL 1 14

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1979. ÉVI KÖTETÉHEZ

| | |
|---|---------|
| <i>Andrade, Julieta, De</i> : Mágori Vargha Béla | 187—189 |
| <i>Bajkay Éva, R.</i> : Forradalmiság és formalizmus (Uitz Béla alkotói útja 1926—1935) | 221—242 |
| <i>Berger M.—W. Häusler—E. Lessing</i> : Judaica. Die Sammlung Berger. Wien—München, Jugend und Volk 1979. ism. Scheiber Sándor | 219—220 |
| <i>Borsos Béla</i> : A műtárgyak állapota és értéke | 166—186 |
| <i>Cennerné, Wilhelmb Gizella</i> : A szabadságharc kilenc nagy csatája. Than Mór csataképei. Budapest, 1978. Magyar Helikon ism.: Rózsa György | 282—283 |
| <i>Dercsényi Dezső</i> opponensi véleménye Kovács Éva: A párizsi ronde-bosse zománc virágkora és a Mátyás-kálvária c. kandidátusi értekezéséről | 151—153 |
| <i>Dercsényi Dezső</i> opponensi véleménye Marosi Ernő: A gótika kezdetei Magyarországon c. kandidátusi értekezéséről | 268—270 |
| <i>Dercsényi Dezső—Voit Pál</i> : Heves megye műemlékei III. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. ism.: Tóth Antal | 220 |
| <i>Entz Géza</i> opponensi véleménye Kovács Éva: A párizsi ronde-bosse zománc virágkora és a Mátyás-kálvária c. kandidátusi értekezéséről | 153—154 |
| <i>Fabinyi Tibor</i> : Ferenczy István újonnan előkerült szobrai az Evangélikus Múzeumban | 44—77 |
| <i>Fehér Géza</i> válasza „A magyar történelem XVI. századi török ábrázolásai” című kandidátusi értekezésének vitáján | 69—72 |
| <i>Garas Klára</i> opponensi véleménye Voit Pál: „Franz Anton Pilgram” című művészettörténeti tudományok doktori értekezéséről | 196—198 |
| <i>Gerő Győző</i> opponensi véleménye Fehér Géza „A magyar történelem XVI. századi török ábrázolásai” című kandidátusi értekezéséről | 67—69 |
| <i>Gombos Károly</i> ism. Ulrich Schürmann: Kaukasische Teppiche, Brannschweig, é. n. és a kaukázusi szőnyegművéség szakirodalmának vázlatos értékelése | 73—82 |
| <i>Györffy Katalin, G.</i> : A nemeskéri evangélikus templom szőszék-oltára | 253—261 |
| <i>Harasztiné, Takács Marianna</i> opponensi véleménye Voit Pál: „Franz Anton Pilgram” című művészettörténeti tudományok doktori értekezéséről | 198—200 |
| <i>Hárs Éva</i> opponensi véleménye Lánicz Sándor „Egry József” című kandidátusi értekezéséről | 206—208 |
| <i>Häusler W.—E. Lessing—M. Berger</i> : Judaica. Die Sammlung Berger. Wien—München, Jugend und Volk 1979. ism.: Scheiber Sándor | 219—220 |
| <i>Héjjné, Détári Angéla</i> : Voit Pál hetven éves | 278—279 |
| <i>Kamenszki, Alexander</i> : A művészeti kritika a művészettudomány rendszerében | 262—264 |
| <i>Kántor Lajos</i> : Kép, világkép. A régi KORUNK az új művészetért. Bukarest, Kriterion 1977. ism.: Sziij Rezső | 216—219 |
| <i>Keserü Katalin</i> : Mihály Rezső grafikus, a gödöllői művésztelep tagja | 105—116 |
| <i>Kiss Pál, M.</i> : Páll Lajos | 190—192 |
| <i>Kontha Sándor</i> : Ferenczy Béni munkássága a két világháború között | 157—165 |
| <i>Koós Judit</i> : „Style 1900”. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1979. ism.: Pogány Ö. Gábor | 282 |
| <i>Kosáry Domokos</i> opponensi véleménye Voit Pál: „Franz Anton Pilgram” című művészettörténeti tudományok doktori értekezéséről | 200—203 |
| <i>Kovács Éva</i> válasza A párizsi ronde-bosse zománc virágkora és a Mátyás-kálvária c. kandidátusi értekezésének vitáján | 154—156 |
| <i>Kőszegfalvi Ferenc</i> : Kohán-krónika — Vásárhely 1933—1943 | 51—64 |
| <i>Lang, Lothar</i> : Töredékek a művészeti kritikához | 264—265 |
| <i>László Gyula</i> opponensi véleménye Fehér Géza „A magyar történelem XVI. századi török ábrázolásai” című kandidátusi értekezéséről | 65—67 |
| <i>Lánicz Sándor</i> válasza „Egry József” című kandidátusi értekezésének vitáján | 210—213 |
| <i>Lütpola Yrjö</i> : Akseli Gallen-Kallela Magyarországon | 48—50 |
| <i>Lessing, E.—M. Berger—W. Häusler</i> : Judaica. Die Sammlung Berger. Wien—München, Jugend und Volk 1979. ism.: Scheiber Sándor | 219—220 |
| <i>Losonci Miklós</i> : Pál Mihály szobrászi életműve | 117—127 |
| <i>Klinge, Matti</i> : A finn föld és nép a „Jugendstil” korszakában | 8—12 |
| <i>Marosi Ernő</i> válasza A gótika kezdetei Magyarországon című kandidátusi értekezésének vitáján | 273—277 |
| <i>Mithay Sándor</i> : Adatok Esterházy Károly gróf építő tevékenységéhez | 131—150 |
| <i>Molnár József</i> : Válasz Katona Magdának a „Magyarországi török építészeti emlékek” című könyvem ismeretetésére | 84 |
| <i>Molnár László</i> : Herendi litván ablak | 243—252 |
| <i>Möbius, Helga</i> : A szocialista művészeti kritikáért | 265—267 |
| <i>Mun Szo-Nej</i> : A népelet költészete. Szurcsik János munkásságáról | 1—7 |

| | |
|--|---------|
| <i>Muradin Jenő</i> : Barabás Miklós céh. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1978. ism.: Tóth Antal | 283—284 |
| <i>Muradin Jenő</i> : Ferenczy Valér és az erdélyi rézkarcművészet | 36—40 |
| <i>Muradin Jenő</i> : Hollósy Simon: A huszti vár | 128—130 |
| <i>Petneki Áron</i> : Egy 1705-ös ezüstkupa művészeti és történeti vonatkozásai | 13—17 |
| <i>Pogány-Balás Edit</i> : Greenough „igen híres amerikai szobrász” és magyar kapcsolatai | 19—30 |
| <i>Pogány-Balás Edit</i> : Fenyő Ivánról | 214—215 |
| <i>Pogány Ö. Gábor</i> : ism. Koós Judit: „Style 1900” Képzőművészeti Kiadó. Budapest, 1979 | 282 |
| <i>Pogány Ö. Gábor</i> opponensi véleménye Láncz Sándor: „Egry József” című kandidátusi értekezéséről | 209—210 |
| <i>Prokopp Gyula</i> : Az esztergomi Víziváros | 85—99 |
| <i>Rózsa György</i> ism. Cennerné Wilhelmb Gizella: A szabadságharc kilenc nagy csatája. Than Mór csataképei. Budapest, 1978. Magyar Helikon | 282—283 |
| <i>Rózsa György</i> : Szathmári Pap Károly erdélyi látképei | 100—104 |
| <i>Ruzsa György</i> : ism. N. M. Tarabukin: Mihail Alekszandrovics Vrubel. Moszkva, Iszkusztvo, 1970 | 82—83 |
| <i>Scheiber Sándor</i> ism. M. Berger—W. Häusler—E. Lessing: Judaica. Die Sammlung Berger. Wien—München, Jugend und Volk 1979 | 219—220 |
| <i>Schürmann, Ulrich</i> : Kaukasische Teppiche, Braunschweig, é. n. és a kaukázusi szőnyegművészet szakirodalmának vázlatos értékelése. Ism.: Gombos Károly | 73—82 |
| <i>Soproni Sándor</i> : Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1977—1978. évi működéséről | 280—281 |
| <i>Szij Rezső</i> ism. Kántor Lajos: Kép, világkép. A régi KORUNK az új művészetért. Bukarest, Kriterion. 1977 | 216—219 |
| <i>Takács Béla</i> : Széchy Kata jegykendője a XVI. századból | 41—43 |
| <i>Tarabukin, N. M.</i> : Mihail Alekszandrovics Vrubel, Moszkva, Iszkusztvo 1970. Ism.: Ruzsa György | 82—83 |
| <i>Tóth Antal</i> ism.: Budapest története IV. Budapest, Akadémiai Kiadó 1978. | 83 |
| <i>Tóth Antal</i> ism.: Dercsényi Dezső—Voit Pál: Heves megye műemlékei III. Budapest, Akadémiai Kiadó 1978. | 220 |
| <i>Tóth Antal</i> ism. Muradin Jenő: Barabás Miklós céh. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1978. | 283—284 |
| <i>Vayerné, Zibolen Ágnes</i> : Új adalék Révai Miklós művészi munkásságához | 193—195 |
| <i>Voit Pál—Dercsényi Dezső</i> : Heves megye műemlékei III. Budapest, Akadémiai Kiadó 1978. Ism.: Tóth Antal | 220 |
| <i>Voit Pál</i> válasza „Franz Anton Pilgram” című művészettörténeti tudományok doktori értekezésének vitáján | 203—206 |
| <i>Zádor Mihály</i> opponensi véleménye Marosi Ernő: A gótika kezdetei Magyarországon című kandidátusi értekezéséről | 270—273 |
| <i>Zentai Loránd</i> : Fenyő Iván műveinek jegyzéke | 215 |

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Aix en Provance, tpl. 272
 Amsterdam, Rijksmuseum, 78
 — Városi Múzeum, 215
 Arács, tpl. 133, 270, 275
- Baja, Múzeum, Pál Mihály: Fiúfej 127
 Bajna, kastély 94
 Bakonyzsűcs, tpl. 133
 — — szószerék 141
 Bautzen, Szt. Péter dóm, oltár 260
 Bécs, Albertina 158, 214, 215
 — Akadémiai Képtár 158
 — Belvedere, Gustav Klimt: Judit 109
 — Elisabethkirche 197, 198, 202—204
 — Hochner Leo tul. Ferenczy Béni: Paraszti Vénusz 1941. 164
 — — Szerelmespár 1942. 164
 — — Zsuzsanna 1940. 164
 — Iparművészeti Múzeum, Kunst des Islam (Szőnyeg-tár) 78
 — magántul. Ferenczy Béni: Yvonne (felesége) 1927. 160
 — Maria Treu tpl. 204
 — Michaelskirche 272
 — Obersanktveit temető, Ferenczy Béni: Egon Schiele síremlék 160
 — Palais Rottal 198, 204
 — Peterskirche 196, 204
 — Piarista tpl. 196
 — Staatsbibliothek, miniatúrák 65
 — Stephansdom 158
 — Wallner str. Esterházy palota 197
- Bény, tpl. 270, 275
 Berlin, Heartfield Archivum, J. Heartfield: Rot Front 233
 — Iszlám Művészeti Múzeum 79
 — magántul. Ferenczy Béni: Ljena Grabenko 1927. 160
 Berlin-Grünwald, Remack ház, Ferenczy Béni: Szemlő-lődő élet 160
 — — Tevékeny élet 160
- Brassó, ev. tpl. 258
 Bratislava I. Pozsony
 Boston, Atheneum 19
 — Museum of Fine Arts, Power: Greenough mellszobra 20
- Buchenwald, Cremer: Emlékmű 119
 Budapest, Budai Vár 278
 — Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum, Mihály Rezső: Várban 116
 — — Szathmári Pap Károly: Önarckép (fénykép) 100
 — Egyetemi tpl. 202
 — Ernst Múzeum 33, 39, 127, 157, 164
 — Evangélikus Múzeum, Beöthy Ödön portréja 46
 — — Ferenczy István: Balogh János mellszobra 44, 45
 — — Beöthy Ödön mellszobra 44, 44
 — Folly Róbert tul. Ferenczy Béni: Nővérek 1940—41. 164
- — Szerelmes pár 1942. 164
 — Földalatti állomás, Pál Mihály: Relief 124, 127
 — Fruchter Lajos tul. Ferenczy Béni: Mosakodó 1937. 162
 — Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum 80
 — Invalidus Ház 201
 — Iparművészeti Múzeum 13, 15, 18, 79, 80, 82, 245, 278
 — — Balga szűzek, ezüst könyvfedél 15, 15
 — — Mihály Rezső: Faliszőnyeg 106, 108, 116
 — — Padlósőnyeg 110, 111
 — — Okos szűzek, ezüst könyvfedél 15, 15
 — — D. Stahlenbrecher: Ezüstkupa 13, 13, 14, 15—17
 — — Széchy Kata terítője 42
 — Kerepesi úti iskola, Pál Mihály: Dombormű 124, 127
 — Kiss Horváth László tul. Mihály Rezső: Bábmozgató nő 115
 — — — Mária Magdolna 112, 113, 116
 — — — Nők torz figurákkal 109, 116
 — — — Pierrot álma 115
 — — — Pierrot a holdsarlón 115, 116
 — — — Vén kastély alján 106, 108, 115
 — magántul. Ferenczy Béni: Szabadkőműves érem 1949. 163
 — Magyar Nemzeti Galéria 47, 116
 — — Derkovits Gyula: Három nemzedék 234
 — — Dömösi oszlopfő 275
 — — Ferenczy Béni: Ady érem 161
 — — — Ágaskodó ló 162, 164
 — — — Atalanta 162
 — — — Bartók, érem 162
 — — — Birkózók, érem 157
 — — — Boromoni, érem 162
 — — — Bölény, érem 157
 — — — Cézanne, érem 162
 — — — Danae 162
 — — — Daumier, érem 162
 — — — Dévi 158
 — — — Erkel, érem 1943. 164
 — — — Ferenczy Károly, érem 1940. 164
 — — — Ferenczy Károly, síremlékterv 164
 — — — Ferenczyné 157
 — — — Ferenczy Noémi, érem 1937. 164
 — — — Frankl, Gerhard 1926. 160, 160
 — — — Golyózó fiú 164
 — — — Goya, érem 162
 — — — Greco, érem 164
 — — — Halott Ady, érem 1937. 164
 — — — Karinth, érem 1939. 164
 — — — Landler Jenő, érem 161
 — — — Lenin, érem 161
 — — — Leonardo ló, érem 162
 — — — Lépcső nő 1939. 164
 — — — Meller Simon, érem 162
 — — — Michelangelo, érem 162
 — — — Miklós 164
 — — — Művész felesége, érem 162
 — — — Pjatilek, érem 161
 — — — Pogány Kálmáné, érem 161
 — — — Poussin, érem 162

- — — Roczovszky gr., érem 1938. 164
 — — — Rubens 162
 — — — Schiele, Egon, érem 162
 — — — Schlosser, Julius von, érem 1936. 164
 — — — Sztálin, érem 161
 — — — Tintoretto, érem 162
 — — — Tiziano, érem 162
 — — — Van Gogh, érem 162
 — — — Vilmorin, Luise de (Pálffy Pálné) 164
 — — — Wilde János, portré 160
 — — — Ülő kínai 157
 — — — Ferenczy István: Kazinczy Ferenc 44
 — — — Prónay 44
 — — — Rudnay, portré 44
 — — — Ferenczy Valér: Nagybányai táj 32, 39
 — — — Ispánki József: Voit Pál, érem 279
 — — — Liezen-Mayer Sándor: Szent Erzsébet 249, 250
 — — — Madarász Viktor: Dobozi Mihály és neje 210
 — — — Mihály Rezső: Izolda 107, 108
 — — — Kalotaszegi fonóház 116
 — — — Kisszönyeg 110, 111, 116
 — — — Ónarckép 110, 116
 — — — Tanulmányfej 113, 115, 116
 — — — Vén kastély alján 106, 108, 115
 — — — Pál Mihály: Dosztojevszkij 121, 122, 122
 — — — Mózes 118, 120, 126
 — — — Női fej 127
 — — — Öregember 117, 126, 127
 — — — Plakettek I—III. 127
 — — — Tavasz 127
 — — — Tűztánc 127
 — — — Sárossy Eta: A Duna Újpestnél 39
 — — — Székely Bertalan: Dobozi és felesége 65
 — — — Egri nők 65
 — — — Uitz Béla: A Vörös Hadsereg bevonulása Kassára 233, 233
 — — — A Vörös Hadsereg örökdió 228, 229
 — — — Állatgondozó 236
 — — — Barbusse a ravatalon (vázlat) 237
 — — — Éneklő lányok 231
 — — — Felvonulás a Volgai Német Köztársaságban 237
 — — — Fialat férfi 230
 — — — Gorkij 239
 — — — Illegális nyomda — Letartóztatás Németországban 229, 231
 — — — Készülődés a Szovjetunió ellen 228, 229
 — — — Két férfi 231
 — — — Kínzás — Árulás 229
 — — — Krimi táj II. 234, 234
 — — — Krimi táj V. 235
 — — — Krupszkaja 238
 — — — Marx, Engels, Lenin zászlója alatt 230
 — — — Napimádók 235, 236
 — — — Nedd Ludd 224
 — — — Nevető nő 230
 — — — Sallai—Fürst 233
 — — — Termésünnepek Benkendorffban 237
 — — — Tevék 236
 — — — Turbános férfi 235
 — — — Vezetők vitája — következmény a munkásosztály szétverése 229
 — — — Vonulók 229
 — — — Wágner Sándor: Dugovics 65
 — — — Magyar Nemzeti Múzeum 13, 15, 21, 30, 49, 101, 280
 — — — Ferenczy Béni: Teleki Pál, érem 1941. 164
 — — — Történelmi Képcsarnok, Szathmáry Pap Károly: Anna tó 101, 101, 104
 — — — Küküllővár 103, 103, 104
 — — — Marosújvár 102, 104
 — — — Than Mór: Csataképek 282, 283
 — — — Torsch rézmetszete: ifj. Galánthai Balogh János 46
 — — — Margitsziget, Pál Mihály: Táncsics Mihály 124, 125, 127
 — — — Mátyás tpl. 126
 — — — Mihály Judit tul. Körösfői Kriesch Aladár: Mihály Rezső szobra 111, 116
 — — — Mihály Rezső: Bariék kalandja a nagyvilágban 112, 113
 — — — Cérna úrfi 109, 109
 — — — Dinnyés 116
 — — — Hódsági kislány 111, 112
 — — — Mezőkövesdi nő portréja 111 112, 113
 — — — Muzsik (Vasárnapi Újság, karácsonyi albuma) 113, 114
 — — — Muzsik (Vasárnapi Újság karácsonyi albuma) 113, 114
 — — — Pierrot a holdsarlón 106, 107, 115
 — — — Rajz (HÁZ folyóirat) 113, 114
 — — — Rajz (Vasárnapi Újság karácsonyi albuma) 109, 110
 — — — Rokokó jelenet 106, 106
 — — — Spanyolfal 113, 115
 — — — Székből felkelő férfi 105
 — — — Veronika kendője 109, 109
 — — — Múcsarnok, Pál Mihály: Galamb 127
 — — — Kövér lány 127
 — — — Lilla 127
 — — — Művelődésügyi Minisztérium, Pál Mihály: Kendős fej 127
 — — — Kövér Margó 127
 — — — Kuporgó 127
 — — — Nyár 127
 — — — Tavaszünnepek 127
 — — — Vertikális 127
 — — — Nagytétény, Kastélymúzeum 80
 — — — Néprajzi Múzeum, Mihály Rezső: Kalotaszegi lány 116
 — — — Országos Széchenyi Könyvtár 38, 47
 — — — Országos Vetőmagfelügyelőség, Pál Mihály: Reliefek 124, 127
 — — — Pest Megyei Tanács, Pál Mihály: Felszabadulási emlékmű, domb. 127
 — — — Tavaszünnepek 127
 — — — Pethe László tul. Ferenczy Béni: Erkel 1943. 164
 — — — Scharl Pál, érem 161
 — — — Petőfi Irodalmi Múzeum 116, 165, 241
 — — — Mihály Rezső: Bovaryné, ill. 116
 — — — Csokonai és Dorottya, ill. 113, 116
 — — — Ráczi fürdő, Pál Mihály: Vízköpő maszk 124, 127
 — — — Radnai Béla tul. Ferenczy Béni: Asszony felemelt karokkal 1936. 162
 — — — Rákóczi út, Pál Mihály: Orfeusz 121, 122, 127
 — — — Rudas fürdő 49, 50
 — — — Székács Pál tul. Ferenczy Béni: Magvető 1926. 160
 — — — Szépművészeti Múzeum 2, 27, 29, 30, 37, 47, 48, 151, 214, 215, 280
 — — — Engberg: Karvaly 48
 — — — Gallen—Kallala: Ifjú faun 48
 — — — Gasser, Hans: Markó mellszobra 21, 26, 30
 — — — Kriehuber: Férfiarckép (Horatio Greenough ?) 22, 24, 25
 — — — Piombo, Sebastiano del: Keresztvivő Krisztus 215
 — — — Rissanen: Lappföldi emlék 48
 — — — Városmajori tpl. 278
 — — — Á. Sztehló Lili: Szt. Erzsébet üvegablak 250
 — — — Vörösváry Ákos tul. Gulácsy Lajos: Rokokó jelenet 107, 115
 — — — Zeneakadémia 48
 — — — Caen, S. Etienne 272
 — — — S. Trinita 272
 — — — Cavertitz, tpl. szószék 260
 — — — Chartres, székesegyház 275
 — — — Chicago, Art Institut, Greenough: Abdiel angyal 19, 23
 — — — Chur, dóm 272
 — — — Cseklész, kastély 197, 205
 — — — Csetnek, ev. tpl. epitáfium 258
 — — — Csikszenttamás, ev. tpl. 258

- — Jálcs Ernő: Corpus 1942. 250
 — — — Éva 1941. 251
 — — — Mária gyermekkel 1942. 251
 — — — Mária gyermekkel (szenteltvíztartó) 1942. 251
 — — — Szent Ferenc, domb. 1942. 251
 — — Kuzmnik Livia: Ádám 1941. 251
 — — — Éva 1941. 251
 — — Lőrincz István: Betlehem jászol 1940. 251
 — — — Fohász 1937. 251
 — — — Krisztus fej, plakett 1939. 251
 — — — Madonna 1937. 251
 — — — Órangyal 1937. 251
 — — — Repülő angyal 1941. 251
 — — — Szent Erzsébet 1937. 251
 — — — Szent Gellért 1937. 251
 — — — Szent Imre 1937. 251
 — — — Szent István 1937. 251
 — — — Szent László 1937. 251
 — — — Szent Margit 1937. 251
 — — Lőte Éva (Illyefalvi): Térdeplő Mária 251
 — — — Térdeplő Mária kis Jézussal 1936. 250
 — — Lux Elek: Matyó Madonna I. 1937. 250
 — — — Matyó Madonna II. 250
 — — — Ülő matyó Madonna 1937. 250
 — — Szege Sándor: Krisztus test feszülethez 1937. 250
 — — — Krisztus test feszülethez II. 1937. 251
 — — Telcs Ede: Szent Flórián 1929. 250
 — — Vincze Pál: Szent Imre, domb. 1930. 251
 — — tpl. 251
 — — Csapváy Károly: Szent Erzsébet ablak 243—
 245, 246, 247—249
 Hódmezővásárhely, Szivárvány u. 20. Nagy József tul.
 Kohán: Akvarell 58
 Hof, tpl. szószék—oltár 260, 261
 Istambul, Topkapi szeráj, miniatúrák 65, 69, 71
 Ják, tpl. 275, 276
 Jánoshida, tpl. 270, 275
 Jászó, tpl. és kolostor együttes 199, 202
 Kairo, A-Azhar mecset 76
 Kaposszentjakab, apátság 275
 Karcsa, tpl. 270
 Kecskemét, Katona József Múzeum, Mihály Rezső:
 Kalotaszegi asszonyok a tűz mellett 113
 Kerc, ciszterci tpl. 272
 Kézsmárk, ev. tpl. 261
 Kijev, Szent Cirill tpl. 82
 — — Vrubel: Istenanya 82
 Kiskőrös, Pál Mihály: Vázák figurával 127
 Klosterbruck, apátság 203, 204, 206
 Kolozsvár, Művészeti Múzeum, Ferenczy Valér: Fialka
 Olga portréja 37, 39
 Krakkó, Czartorycki Múzeum 16, 18
 — — Wawel 18
 La Charité sur Loire, S. Croix 272
 Langres, székesegyház 274
 Laon, székesegyház, kereszthajó-kápolna 277
 Lausanne, székesegyház 274
 Lébény, tpl. 272, 275
 — — déli kapuzat 276
 Leningrád, Ermitázs, Uitz Béla: Sallai a bitófa alatt 232,
 232
 Linz, Erzsébet apácák tpl. 202
 Lipcse, Képzőművészeti Múzeum 215
 Litér, tpl. 270
 London, British Museum 215
 — — Gerhard Frankl tul., Ferenczy Béni: Gerhard Frankl
 portréja 1926. 160, 160
 Lőcse, Szent Jakab tpl., orgonakarzat és szószék 258, 260
 — — orgonaszekrény 260
 Ludwigsburg, várkastély 199
 Magdeburg, székesegyház, szentélykörüljáró 276
 Majk, tpl. 200, 202, 205, 279
 Máramarossziget, Néprajzi és Természettudományi Múzeum,
 Hollósy Simon: Huszti vár 128, 129, 129, 130
 Martonvásárhely, park, Pál Mihály: Baross László 127
 Massachusetts, Historical Society, Greenough: Gyer-
 mekek 24
 Mór, Lamberg kastély 205
 Moszkva, Emigráns Klub, Ferenczy Béni: Magvető 162
 — — Ferenczy Béni: Brjusov emléktábla 1934. 161, 162
 — — Forradalmi Múzeum, Ismeretlen szovjet művész:
 A kolhoz segít a parasztnak 224
 — — Uitz Béla: Barátkozás 225
 — — — Gáz 225
 — — „Proletár” Klub, Vjazmenszkij, Gaponyenko,
 Komov, Ivanov, Mirlasz, Nyerezsín, Nyemov,
 Círelszon: Freskó 229
 — — Puskin Múzeum, Uitz Béla: A gazda 226
 — — — A Vörös Hadsereg örökösök 228
 — — — Barátkozás 225, 227
 — — — Gáz 226, 227
 — — — Készülődés a Szovjetunió ellen 228
 — — Tretyakov Képtár 83
 — — Uitz Béla: Barbusse a ravatalon 237, 239
 München, Neue Pinakothek 37
 Nagybánya, katolikus temető, Ferenczy Béni: Ferenczy
 Károlyné síremléke 157
 Nagykanizsa, Pál Mihály: Vízköpő
 Nagylévárd, tpl. 197
 Nemeskér, ev. tpl. 253, 254, 258, 261
 — — orgonaszekrény 256
 — — — kerub 257, 257
 — — szószék — oltár 253—256, 254—258, 258, 260,
 261
 — — — szószéke 254—257
 — — — oltára 254, 255
 — — — János ev. 258—260, 258
 — — — Kerub 257, 257
 — — — Lukács ev. 258—260, 258
 — — — Márk ev. 259, 259, 260
 — — — Máté ev. 259, 259, 260
 — — — Máté és János ev. 258, 258, 260
 New York, Metropolitan Museum of Art 77
 Óbuda, trinitárius tpl. 201
 Ócsa, tpl. 270, 275
 Oldenburg, tpl. Edo Wienken síremlék 256
 Orosháza, ev. tpl. szószék — oltár 253
 Ottendorf, tpl. szószék 260
 — — emporium 260
 Ózd, MTH, Pál Mihály: Díszkút 127
 Pannonhalma, apátság 271
 — — kriptá 276
 Pápa, kastély 131—134, 138, 141, 199, 205
 — — róm. kat. pléb. tpl. 131, 132, 136, 140, 146, 150, 203
 Pápóc, tpl. 270
 Parchin, St. Marien tpl. szószék 260, 261
 Párizs, Bibliothèque Nationale Cabinet des Estampes 37
 — — Louvre, Milói Vénusz 19
 — — Notre Dame, Szt. Anna kapu 269, 277
 Pavia, Sta Maria del Popolo 275
 — — San Michele, nyugati kapu 275
 Pécs, Janus Pannonius Múzeum 283
 — — Pál Mihály: Fiúfej 127
 — — Uitz Béla: Hamburgi sztrájk 233
 — — — Készülődés a Szovjetunió ellen 228
 — — Uitz gyűjtemény, Uitz Béla: Dominózók (Nyaralók
 a Krimben) 235, 236
 — — — Mezőgazdaság kollektivizálása 224, 226
 — — — Sallai (vázlat) 232
 — — — Zsdanov 238
 — — Uránváros, Pál Mihály: Reliefek 124, 127
 Pesthidegkút, tpl. Pál Mihály: Szent István 127
 — — — Szent László 127

- Doberan, ciszterci kolostortpl. Adolf Friedrich sírkápolna 256, 261
 Debrecen, Református Kollégium Múzeuma, Széchy Kata jegykezdője 41, 42, 42
 — Víziművek, Pál Mihály: Fekvő nő 124, 124, 127
 Deveser, tpl. 14
 Dublin, Chester, Beatty Library miniatúrák 65
 Eger, extrinitárius tpl. 279
 — Kispéposti palota 202
 — Liceum 203
 — Megyeháza 201, 204
 — minorita tpl. 139, 202, 205, 279
 — székesegyház 203
 Elbing, Mária tpl. 16
 — Szentlélek tpl. 16
 — Városi Múzeum 16
 Erfde, ev. tpl. oltárszobrok 260
 Esztergom, Bajcsy-Zsilinszky u. 51., Zöldfa fogadó 93, 95
 — Bajcsy-Zsilinszky u. 63. Vármegyeház 89, 89
 — Bajcsy-Zsilinszky u. 42. 93
 — Bajcsy-Zsilinszky u. 59. 93
 — Bajcsy-Zsilinszky u. 77. 93
 — Balassa Bálint Múzeum, Bajor Ágoston: Sándor-féle fürdőház (tusrajz) 94, 94
 — Bazilika 95, 97
 — — fala, Keresztély Ágost címere 88, 89
 — — Kincstár, Mátyás Kálvária 151, 153, 155, 156
 — Ferences tpl. és kolostor 88, 88, 89, 93, 95, 98
 — Főszékesegyház Könyvtár 95
 — Fürdő szálló 93
 — József Attila tér 4. volt Városháza 93
 — Keresztény Múzeum 79, 80, 95, 96
 — — Ismeretlen mester: Szent Erzsébet oltárkép-részlet 249
 — — Sattler Hubert: Prímási palota dunai homlokzata 97
 — — — Víziváros látképe a szent Tamás hegyről 95
 — Lenin sétány 3. 93
 — Óvoda u. 4. 93, 93
 — Óvoda u. 6. 93
 — Prímási Levéltár, A „ferences fürdő” környékének helyszínrajza a 18. sz. végén 87
 — — A ferences tpl. és kolostor fsz. alaprajza 1793. 89
 — — A Várhegyre tervezett prímási palota keleti homlokzata 96
 — — — loggiai és fsz. alaprajza 96
 — — Felkis Antal: A volt jezsuita rendház utcai homlokzata, fsz. és emeleti alaprajza 1773. u. 90
 — — Feigler Ferenc: A régi Zöldfa vendégfogadó helyén épült ház 1715. 94
 — — — A régi megyeháza 1821. 89
 — — — A vízvárosi városfalnak a Víztoronytól a jezsuita bástyáig tartó része 85
 — — — Zöldfa fogadó terve 92
 — — Hidegh Ferenc terve: Az új megyeház terv, fő-homlokzat 92
 — — Jazyg György terve: A Postakapun át a Vízivárosba vezető út kapu előtti szakaszának áthelyezéséről 1784. 92
 — — Lippert-féle prímási palota kocsiszintjének alapozásánál talált 6 sírűreges kriptá 97
 — Prímási Palota 89, 90, 91, 94, 95
 — Szt. Adalbert székesegyház 268, 269, 270, 271, 273, 275
 — Szt. István tpl. 88, 89
 — Szt. István protomártír tpl. 268—270, 272
 — Vár 273
 — — kápolna 268, 269, 271, 276, 277
 — — múzeum, Porta Speciosa 269, 271, 272, 277
 — Vízikapu bástya 86, 86
 — Vízivárosi pléb. tpl. (volt jezsuita) 89, 90, 94, 96—99
 Frankfurt, Museum für Kunstgewerbe 18
 — — — Stahlenbrecher: Ezüstkupa 17
 Freiberg, székesegyház, Goldene Pforte 272, 276
 Gencsapáti, Pál Mihály: Térrács 125, 127
 Genf, székesegyház 272, 274
 Gödöllő, Helytörténeti Gyűjtemény, Mihály Rezső: Csikosruhás nő 116
 — — — Fehérruhás nő 116
 — — — Öregasszony portréja 109, 116
 — — — Ramsey Jenő, portré 110, 112
 Göttweig, bencés apátság 202, 204, 206
 Gyömrő, Pál Mihály: Dózsa 124, 126, 127
 — — József Attila 124
 Gyöngyös, Tejüzem, Pál Mihály: Táncoló gyerekek 124, 124, 127
 Győr, ev. tpl., szószerk-oltár 253
 — Fischer von Erlach: karmelita tpl. 198, 201, 279
 Gyulafehérvár, székesegyház 104, 270
 Halle, KP Sajtószékház, Völker: Freskó 212
 Hamburg, Altonaer Museum 16
 — — Ernst Kadan: Kupa 16
 Hannover, Hoffmanné tul. Ferenczy Béni: Kislányakt 1927. 160 160
 Harina, kolostortpl. 269
 Heiligenberg, Fürstenberg kastély, Ferenczy Béni: Nepomuki szt. János 1930. 161, 161
 Heiligenkreutz, ciszterci apátság 202
 Helsinki, Ateneumin Taidemuseo, Eero Järnefelt: Parasztok erdőirtásnál 9
 — — Akseli Gallen-Kallela: A paanajärvi pásztorfiú 8
 — II. Sándor emlékmű 8
 Herend, Porcelángyár Mzeuma, Horváth László: Beethoven 244
 — — Leonardo után: Utolsó vacsora XIX. sz. litofánia 244
 — Porcelángyár, Balogh B. Pál: Repülő angyal kezében karácsonyfa 1941. 251
 — Bugyinszky István: Modern Madonna 1937. 250
 — — Szt. Borbála domb. 1937. 251
 — Csapvály Károly: Betlehemes fiú 1937. 250
 — — Madonna, domb. 1937. 251
 — Frimm Jenő (Körmendi): Mater Dolorosa 1932. 250
 — Gácsér Kata? Barokk Mária II. 250
 — — Barokk Mária 250
 — — Jézus glóriával 1937. 250
 — Madonna kis Jézussal, domb. 1938. 251
 — Mária glóriával 1937. 250
 — — Pieta 1938. 251
 — — Szent Antal glóriával 1937. 251
 — — Szent József kis Jézussal 1937. 251
 — — Toporci Madonna 1940. 251
 — Győry Dezső: Szent Ferenc 1942. 251
 — Hanzély Jenő: Angyal karácsonyfa 1941. 251
 — Horvay János: Jó Pásztor 1931. 250
 — — Krisztus I. 1930. 250
 — — Krisztus II. 1930. 250
 — — Madonna I. 1936. 250
 — — Madonna II. 1937. 250
 — — Ismeretlen mester: Krisztus fej (15911) 251
 — — Krisztus fej (15913) 251
 — — Krisztus fej 1938. (15914) 251
 — — Krisztus fej (15915) 251
 — — Krisztus felemelt kezekkel (5633) 251
 — — Krisztus II. (Horvay) 15930) 251
 — — Krisztus levétele (15881) 251
 — — Krisztus, plakett (15861) 251
 — — Krisztus, plakett (15869) 251
 — — — Madonna (5932) 251
 — — — Madonna II. (Horvay ? 15931) 251
 — — — Pieta (Gácsér ? 15932) 251
 — — — Szent Jobb körmenet, domb. (15804) 251

Farád, ev. tpl. szószerk-oltár 255
 Fertőd, Esterházy kastély 255, 261
 Firenze, Pitti palota, Raffaello: Madonna del Baldacchino 23

Pestújhely, Pál Mihály: Felszabadulási emlékmű 124, 127
 Pozsony, Alamizsnás Szt. János kápolna 197
 — Dóm 204
 — Erzsébet apácák tpl. 200, 202, 204
 — magántul. Ferenczy Béni: Juci 1920. 158
 — — — Laci 1920. 158
 — — — Mariska 1920. 158
 — Trinitárius tpl. 197, 198, 202
 — — — Donner: Zichy oltár szoborművei 197
 Prága, Nemzeti Galéria, Kolozsvári testvérek: Szent György 69

Ráckeve, Savoyai kastély 201
 Répcelak, Szécsavgyár, Pál Mihály: Hókristályok 127
 Rethwisch, tpl., szószék 260
 Riegesburg, Khevenhüller kastély 199, 202, 203
 Róma, Belvederi Apollo 19, 20
 — San Pietro in Vincoli 118
 — Sixtus kápolna, Michelangelo: Utolsó ítélet 2, 162, 238
 — Vatikán, Múzeum, Laokoon csoport 20

Saint Benoit sur Loire, apátság 272
 Saint Denis, székesegyház 275
 Sárospatak, Református Múzeum 41, 42
 Sasvár, pálos tpl. 197, 201
 Schandau, tpl., oltár 260
 Segesvár, ev. tpl. 258
 Seifersdorf, tpl. oltár 260
 Sens, székesegyház 275
 Sopron, Pál Mihály: Testvérek 124, 124, 127
 Süttő, kastély 201

Szarvas, ev. tpl., szószék — oltár 253
 Szászorobó, ev. tpl. 258
 Székesfehérvár, Ybl gyűjtemény, Ferenczy Béni: Odalisk 1939. 164
 Szentendre, Ferenczy Károly Múzeum, Ferenczy Béni: Anya gyermekével 1926. 160
 — — — Fiatalság 1944. 165
 — — — Gerhard Frankl 1926. 160, 160
 — — — Női akt 1923. 160
 — — Pál Mihály: Ballada 127
 — — — Éjszaka 127
 — — — Reggel 127
 Szentersébet, ev. tpl. 258

Szentgotthárd, kolostoregyüttes 199, 202, 206
 Szepeshely, tpl., szószék 258
 Szepesszombat, tpl., szentély-korlát 258

Tampere, dóm 11
 — — Magnus Enckell: A test föltámadása c. oltárkép 11
 — — Hugo Simberg: Freskók 11
 Tata, kastély 197, 205
 — tpl. 141, 200, 205, 270
 Tatabánya, Pál Mihály: Reliefek 127
 Tihany, apátság, altpl., oszlopfők 275
 Tótkomlós, ev. tpl., szószék — oltár 253
 Trencsén, tpl. 201
 Türrje, tpl. 275

Ugod, pléb. tpl. 133
 Urai-Újfalu, ev. tpl., szószék — oltár 253

Vác, székesegyház 199, 202, 206, 275
 Valentine, Museum, W. J. Hubard: Greenough firenzei műtermében 20, 30
 Varsád, ev. tpl., szószék — oltár 253
 Varsó, Nemzeti Múzeum, Gieryski: W altamil 115
 Vértesszentkereszt, székesegyház-romok 269, 270, 275
 Veszprém, püspöki palota 205

Washington, Capitolium, Greenough: Amerika gyarmatosítása 19
 — — — Washington szobor 19, 20, 25
 — National Museum of Fine Art, Greenough: S. F. Breese Morse mellsz. 23
 — Smithsonian Institution, Greenough: Washington emlékmű 19, 23, 30
 — Textil Múzeum 77—79
 Wolkenstein, tpl., oltár 260
 Worms, székesegyház 272

Zágráb, székesegyház 269
 Zalaegerszeg, Pál Mihály: Fekvő figura 124, 127
 Zlín, Hugo Vavrečka tul. Ferenczy Béni: Hugo Vavrečka 1926. 160

Zsámbék, tpl. 271, 275
 Zsiga, tpl., szószék 258

MŰVÉSZEK SZERINT

Festők, Grafikusok

Aba Novák Vilmos 36, 232
 Alt, Rudolf 104
 Altomonte, Martino 198
 Andreescu, Jon 217
 Aman, Theodor 217
 Barabás Miklós 21, 25, 47, 217, 283, 284
 Barcsay Jenő 164
 Barkász Lajos 55
 Basilides Barna 284
 Batthyány Gyula 164
 Beardsley, Aubrey 106—109, 107, 110, 113, 116
 Beckmann, Max 37
 Behmer, M. 106
 Bellini, Gentile 66, 68
 Benczur Gyula 216
 Berény Róbert 157, 163, 210
 Bernáth Aurél 157, 158, 163, 210
 Bezzuoli 30
 Bojcsuk mester 238
 Boldizsár István 34, 36, 57

Bornemissza Géza 210
 Bornemissza Tibor 210
 Bortnyik Sándor 212
 Börtsök Samu 31, 32, 34, 36
 Braque, Georges 82
 Bronzino, Angelo di Cosimo 30
 Brueghel, Pieter id. 235
 Caracci, Anibale 215
 Cézanne, Paul 2, 157, 162, 210
 Chapmann, John Gadsby 19, 30
 Cirelson 229
 Correggio, Antonio Allegri 214, 215
 Courbet, Gustave 120, 163
 Cranach, Lucas 215
 Crane, Walter 106, 116
 Crivelli, Carlo 95
 Cseremnov, M. 226
 Csontváry, Kosztka Mihály Tivadar 53, 55, 210, 217, 218
 Czeschka, C. O. 112, 116
 Czigány Dezső 32
 Czöbel Béla 31

Daumier, Honore 62, 162
 Dani Imre 55
 Darvassy István 55, 57
 Dejneka 240
 Dékány Árpád 282
 Delacroix, Eugene 163
 Derkovits Gyula 1, 56, 207, 210—213, 226, 228, 233, 234
 Dési Huber István 164, 207, 210, 211, 213, 216, 217, 219
 Domanovszky Endre 164
 Dufy, Raoul 187
 Dürer, Albrecht 37, 119, 214, 215
 Dyck, Anthonis van 30
 Edvi Illés Aladár 49
 Egry József 206—213
 Endre Béla 52, 55, 58, 60, 62
 Engberg 48
 Erdős Imre Pál 39
 Erdős János 55
 Eyck, Jan van 75

- Feininger, Lyonel 208, 212
 Ferenczy Károly 31—34, 36—40, 127, 129, 130, 157, 164, 210, 212
 Ferenczy Valér 31—40, 129, 130
 Ferenczyné, Fialka Olga 32, 37, 39, 157
 Flores 211
 Fontebasso, Francesco 215
 Fouvazin 240
 Friedrich, Caspar David 209
 Gadányi Jenő 164
 Gallen Kallela, Akseli 8, 10—12, 11, 48—50, 109
 Galliardi, Gottlieb Anton 197
 Gaponyenko, Tarasz Gurjevics 229
 Gauguin, Paul 210, 212
 Geraszimov, Alexandr Mihajlovics 239
 Glatz Oszkár 36, 245
 Gogh, Vincent van 2, 162, 209
 Goya, Francisco José y Lucientes 2, 162
 Greco, El, Domenico Theotocopuli 2, 164, 209
 Grigorescu, Lucian 217
 Grosz, George 227, 228, 231, 241
 Grünewald, Matthias 210, 213
 Guardi, Gianantonio 215
 Gulácsy Lajos 107, 115
 Háry Gyula 216, 217, 218
 Heartfield 221, 233
 Heckel, Erich 233, 234
 Herman Lipót 220
 Holbein, Hans 75
 Holló László 61
 Hollós Simon 31, 32, 128—130, 129, 130
 Horovitz Lipót 220
 Horti Pál 282
 Hubard, William James 20, 30
 Iser, Josif 217
 Ivanov, Viktor Szemjonovics 229
 Iványi Grünwald Béla 31, 129, 157, 220
 Jándi Dávid 34
 Jaschke, Franz 104
 Järnefelt, Eero 9
 Juon 238
 Jung, M. 112
 Kandinszkij, Vaszilij 217, 222
 Kassák Lajos 216—218
 Kernstok Károly 210
 Klein József 34
 Klimt, Gustáv 108, 109
 Klucisz 240
 Kmetty János 34, 210
 Kohán György 51—64, 53, 57, 58, 61
 Kokoschka, Oskar 214, 215
 Kollwitz, Käthe 221, 231, 241
 Komoróczy Iván 32
 Konnov 229
 Korniss Dezső 112
 Korobljova, V. 226
 Koszta József 210
 Kovács Mária 55, 61
 Körösfői Kriesch Aladár 48, 49, 105, 106, 110, 111, 115, 116
 Kravcov, A. 227
 Kriehuber, Josef 22, 24, 25, 29, 30
 Krizsán János 31, 32, 35, 36
 Krizsánné, Csikós Antónia 34
 Kubinyi Sándor 36
 Kurucz D. István 55, 61
 Lajos Ferenc 54, 63
 Lanszere, Jevgenij Jevgenyevics 238
 Larionov, Michael 82
 Leblanc 30
 Lentulov 240
 Leonardo da Vinci 162, 262
 Lesznai Anna 157
 Liezen-Mayer Sándor 249, 250
 Ligeti Antal 21
 Lindenfeld Emil 61
 Liszickij, El 224, 240
 Luchian, Stefan 217
 Madarász Viktor 210
 Mac Donald, Margaret 106, 116
 Mackintosh, Charles Rennie 116
 Maffei, Francesco 215
 Magnasco, Alessandro 215
 Mágóri Vargha Béla 187—189, 187, 188
 Magyar Mannheimer Gusztáv 220
 Manet, Édouard 163
 Mantegna 2
 Marées, Hans von 210
 Markó András 21
 Markó Ferenc 21
 Markó Károly 19, 21—25, 27, 29, 30
 ifj. Markó Károly 21
 Maserell, Frans 228, 231, 241
 Maticska Jenő 31
 Matisse, Henri 210, 212
 Mattis-Teusch János 217
 Maubertsch, Franz Anton 131, 132, 142, 142, 143, 144, 198, 200, 205
 Maurer, Hubert 131, 132, 144, 145, 146—148
 Mednyánszky László 218
 Memling, Hans 75
 Messina, Antonello da 75
 Mihály Rezső 105, 105—115, 106, 108—116
 Mikola András 31, 32, 35, 36
 Mirlasz 229
 Mittendorf, Daniel 255
 Mizin, A. 226
 Moholy Nagy László 217, 218
 Monet, Claude 120
 Moor, Dmitrij Sztahievics 240
 M S mester 66
 Mund Hugó 34, 36
 Munkácsy Mihály 127, 207, 211
 Murillo, Bartolomé Esteban 21
 Nagy Balogh János 206, 207, 211
 Nagy Imre 37, 217, 289
 Nagy István 210, 217
 Nagy Sándor 48, 49, 110, 116
 Nerliner, O. 228
 Nolde, Emil 37
 Noort, Adam van 16
 Novickij 240
 Nyemov 229
 Nyevezsin 229
 Olgyai Viktor 36
 Palko, Franz Xaver Karl 198
 Páll Lajos 190—192, 190—192
 Pallady, Theodor 217
 Palma, Giovane 215
 Papp Aurél 217, 219
 Parmigianino, Francesco Maria 215
 Passe, Crispijn de 15
 Pászke Jenő 34, 36
 Patkó Károly 34, 36
 Péri László 224
 Perlmutter Izsák 220
 Perlrott-Csaba Vilmos 32, 34, 157
 Perugino, Pietro 209
 Picasso, Pablo 2, 82, 119, 264
 Piombo, Sebastiano del 215
 Podlipny Gyula 217
 Pogány Ferenc 55
 Popova, L. 223, 224
 Pór Bertalan 157
 Poussin, Gaspard 162
 Preetorius, Emil 115, 116
 Punyin 240
 Puvis de Chavannes 210, 212
 Ráber Ferenc 89
 Rackham, Arthur 106, 115
 Raffaello, Santi 19, 23
 Rembrandt, Harmensz van Rijn 2, 37, 119, 177, 262
 Ramsey Jenő 105, 106, 109, 110, 113, 115, 116
 Renoir, Auguste 165
 Réti István 31, 32, 35, 36, 37, 39, 40, 128—130, 157, 212, 283
 Révai Miklós 193—195, 194
 Rippl Rónai József 212
 Riissanen, Juho Viljo 12, 48
 Rivera, Diego 221, 228, 232, 240
 Rogger van Roger 187
 Rouault, Georges 188
 Rubens, Pieter Paul 162, 163
 Rubljov, Andrej 262
 Rudnay Gyula 1, 52, 54, 284
 Rumi Ferdinánd Antal 88
 Runge, Philipp Otto 209
 Sárossy Eta 34, 35, 39, 40
 Schiele, Egon 109, 162, 215
 Schiller, Johann Joseph 261
 Sigrist, Franz 131, 132, 135, 146
 Sostarsics Lajos 55
 Steinlen, Théophile 210, 211
 Sterenberg 240
 Stimmer, Abel 215
 Strozzi, Bernardo 215
 Szabó, Béla Gy. 40, 219
 Szathmári Pap Károly 100—104, 100—104
 Székely Bertalan 65
 Szenykin 240
 Szilassy Viktor 21
 Szinyei Merse Pál 115
 Szolnay Sándor 217, 284
 Szőnyi István 157, 163, 210, 214, 215
 Szurcsik János 1—4, 1—7, 7
 Tatlin, Vlagyimir 222, 225
 Than Mór 282, 283
 Thorma János 31, 35, 36, 39, 40, 128
 Tintoretto, Jacopo Robusti 162, 235
 Tischler Antal 240
 Tiziano, Vecellio 2, 162
 Tornyai János 51, 52, 54, 57, 58, 59, 60, 62, 63
 Troger, Paul 198
 Undi Mariska 116
 Uitz Béla 161, 207, 211, 221—228, 222—226, 231—242, 229—239
 Vallotton, Felix 106, 110
 Varga Nándor Lajos 36
 Vaszary János 212, 245
 Vén Emil 52—55, 54, 63
 Veronese, Paolo 30
 Vesznyin, A. 240
 Vesznyin, V. 240
 Vjazmenszkij 229
 Vogeler, Heinrich Johann 221, 228, 241
 Völker, Karl 212

- Völkner, Joachim 265, 266
 Vries, Jan, Vredeman de 256, 261
 Vrubel, Mihail Alekszandrovics 82, 83
 Watteau, Antoine 106
 Werle, Antonius 91
 Whistler, James Abbott Mac Neill 32, 37, 38
 Wildens, Jan 215
 Zeymer, F. 116
 Ziffer Sándor 32, 34, 35, 157
 Zsebők János 55
- Építészek, építőmesterek*
- Allio, Donato Felice d' 201
 Anguissola, L. 84
 Bibiena Ferdinando Galli 204
 Borromini, Francesco 162, 198, 199, 202, 279
 Canevale, Isidore Marcellus Amandus 202, 203
 Cesare, Carlo de 260
 Damian, Johann 197, 204
 Dientzenhofer, Kilian Ignaz 198, 202
 Eiffel, Alexandre Gustave 162
 Entzenhoffer, Johann 201
 Feigler Ferenc 91, 92, 94, 94, 97
 Fellner Jakab 131, 136, 140, 149, 197, 199, 202, 203, 205
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 201
 Fischer von Erlach, Johann Emanuel 84, 196—198, 201—204, 279
 Floris, Cornelis 256
 Franz, Heinrich Gerhard 199
 Frisoni, Donato Giuseppe 199
 Gerl, Ignaz 203, 205
 Gerl, id. Mathias 197, 201—204
 Gött, Anton 131, 132, 141, 142
 Gropius, Walter 217, 218
 Grossman, Joseph 131—133, 135—142, 140, 141, 142, 144, 146, 200, 202, 205
 Hatzinger Pál 201
 Hefele, Melchior Menyhért 202
 Hild József 95
 Hildebrandt, Johann Lucas von 196—198, 201—206, 279
 Hillebrandt, Franz Anton 202, 203
 Jadot, Jean Nicolas 202
 Jänggl, Franz 201, 202, 204
 Jung 202
 Kayr Mátyás 201
 Kós Károly 36, 39, 116, 217, 219, 284
 Kres, A. 84
 Kühnel Pál 95
 Le Corbusier 218, 221, 238
 Major Máté 218
 Martinelli, Anton Erhard 197, 201, 205
 Martinelli, Domenico 201
 Mayerhoffer András 202
 Munggenast, Franz 203
 Nosseni, Giulio Maria 260
 Nöpauer Máté 202
- Oraschek Ignác 202
 Pacassi, Nicolaus Leonhard 205
 Packh János 96
 Pilgram, Franz Anton 131, 132, 196—206, 279
 Prandtauer, Jacob 196, 201
 Prunner 196
 Rossi, Egidio 196
 Schram, Lucas de 98
 Sich Mihály 90
 Steinl, Matthias 196
 Tallherr, József 202
 Tausch, Christian 201
 Tesch, Gallo 84
 Thoroczkaí Wigand Ede 116, 49
 Vecchi, Gabrielle di 84
 Vépi Mátyás 197, 204
 Villard d'Honnecourt 268, 274
 Wittwer, Martin 198, 201
- Szobrászok, kőfaragók*
- Adami, Carlo 131, 132, 149
 Ákos mester 275
 Antal Károly 278
 Archipenko, Alexander 157
 Arp, Hans 208
 Barlach, Ernst 37
 Bartolini, Lorenzo 19, 20
 Beauneveu, André 153
 Bill, Max 208
 Bory Jenő 117, 126
 Bourdell, Emil-Antoine 157
 Böhme, Johann 260
 Brancusi, Constantin 208, 217
 Cambrai, Jean de 153
 Ciupe, Aurel 216, 217
 Cremer, Fritz 119
 Csorba Géza 278
 Despiau, Charles 157, 165
 Dexter, Harry 19
 Donner, Georg Raphael 197
 Döteber, Franz Julius 261
 Dumell, Simon 131, 132, 148, 149
 Evers család 260
 Farkas Sándor (Boldogfai) 278
 Ferenczy Béni 31, 32, 33, 38, 39, 157, 158, 160—165, 158—164
 Ferenczy István 19, 44, 44, 47
 Frimm Jenő (Körmendi) 250
 Gallasz Nándor 217, 219
 Gasser, Hans 21, 26, 30
 Ginszburg, Ilja Jakovlevics 240
 Gottfrid, Reinboth 88
 Grandtner Jenő (abonyi) 278
 Greenough, Horatio 19—25, 19, 20, 27—30, 23, 24, 27
 Györy Dezső 251
 Hanzély Jenő 251
 Hautsch, Georg 16
 Hoehn, ifj. Johann 16
 Horvay János 250
 Houdon, Jean Antoine 20
- Ispánki József 278, 279
 Jálcs Ernő 250, 251
 Kallós Ede 52
 Kamotsay István 55, 60
 Kerényi Jenő 125
 Kollmitz, Christoph 258, 260
 Kolozsvári testvérek 69
 Kós András 284
 Kriván Ferenc 55
 Kurtzweil János 91
 Kuzmik Livia 251
 Liipola, Yrjö 48, 50
 Lőte Éva (illyefalvi) 250
 Lux Elek 250
 Madarassy Walter 278
 Maillol, Aristide 157, 165
 Marosán László 127
 Medgyessy Ferenc 124, 165
 Messerschmidt, Johann 131, 132, 137, 140, 146
 Mestrovic, Ivan 118
 Meunier, Constantin 119, 207
 Michelangelo, Buonarrotti 2, 117, 118, 125, 162, 232
 Muhs Antal 91
 Nürnberger, Johann Conrad 255
 Pál Mihály 117—127, 117—126
 Pál Mihály, ifj. 125, 127
 Pásztor János 52, 54, 55
 Pátzay Pál 157, 163, 278
 Pheidiasz 20, 30
 Power, Hiram 19, 20, 24, 29, 30
 Prokopi, Jacob 131, 132, 144, 146
 Prokopi, Philip 147, 148
 Reményi József 157, 281
 Robbia, Luca della 112
 Rodin, Auguste 118
 Rubletzky Géza 52, 55
 Schmidt, Hans 258, 260
 Sidló Ferenc 112
 Simon kőfaragó 88
 Sluter, Claus 153
 Somogyi József 125
 Stróbl Zsigmond, Kisfaludi 210
 Telcs Ede 250
 Tenerani, Pietro 19
 Thorwaldsen, Bertel 19
 Till Aran 56, 62, 64
 Verner, Daniel 261
 Vigh Tamás 162
 Vilt Tibor 278
 Walther, Hans II. 260, 261
 Walther, Sebastian 260
 Walther család 260
- Egyéb művészek*
- Bader, Andreas aranyozómester 255
 Balló Margit iparművész 51, 52, 53, 55, 56, 63
 Balogh B. Pál kerámikus 251
 Bittmann Antal harangöntő 91
 Bosse, Abraham rézmetsző 38
 Brockner, Johann ötvös 18
 Bugyinszki István kerámikus 250, 251

- Craig, E. G. színpadtervező 115
 Csapvály Károly kerámikus 244, 245, 247, 248, 250—252, 245—248
 Cseszkó Máté kerámikus 53, 53, 63, 64
 Engelbrecht János aranyozómester 91
 Ferenczy Noémi gobelin 31, 32, 33, 38, 157, 164
 Gácser Kata kerámikus 250, 251
 Gallé, Émile 177
 Garányi József kerámikus 252
 Heinrich, Eberhard Anton orgona-készítő 88
 Hertel, Andreas asztalosmester 258, 260
 Horváth László iparművész 243, 252
 Kadan, Ernst ötvös 16
 Kálmán Kata fotóművész 219
 Kerminov, L. szőnyegtervező 74—76
 Knoll János harangöntő 91
 Kozma Lajos 108—110, III, 116, 282
 Krach Lénárt asztalosmester 89
 Kriesch Laura szőnyegtervező 116
 Lambrecht, Johann Adolf ötvös 16
 Lengyel Lajos fotóművész 219
 Lőrincz István kerámikus 251
 Madtberger, Joseph rézműves 131, 132, 150
 Mark, Quirin rézmetsző 193
 Marquart Mihály János órásmester 89
 Maulbronner, Daniel ötvös 18
 Meinertz, Johann ötvös 17
 Nagy Sámuel rézmetsző 36
 Ohmsen, Heinrich ötvös 16
 Páll Lajos id. fazekasmester 190
 Papp Lajos rézmetsző 36, 37
 Pauly, Michael kőművesmester 132—135
 Paumgartner, Bernardus fadaragómester 91
 Petersen, Stefan ötvös 16
 Pichgiel, Christian ötvös 17, 18
 Pollinger, Ig. aranyozómester 131, 132, 150
 Rohde, Peter ötvös 17
 Rothaer, Leonhard ötvös 16
 Sambach, Christian rézmetsző 193
 Sarlós fotóművész 219
 Schlanbitz, Nathanael ötvös 17
 Schwabel, Heinrich rézműves 149, 150
 Stahlenbrecher, Daniel ötvös 13, 13, 14, 15—17
 Sternsberger János asztalosmester 88
 Szege Sándor kerámikus 250, 251
 Sztehló Lili iparművész 250
 Thonet iparművész 186
 Tiffany, Louis Comfort iparművész 167, 177
 Tolckemít, Alexander ötvös 16
 Thoroczkai Wigand Ede iparművész 282
 Vincze Pál kerámikus 251
 Zayum, Jakob ötvös 17

A NÉPÉLET KÖLTÉSZETE. SZURCSIK JÁNOS MUNKÁSSÁGÁRÓL

A Magyar Népköztársaság érdemes művészeinek alkotói sorsa jellemző nemzedékének emberére. 1931-ben született föld nélküli parasztszaládban, egy délkelet magyarországi faluban. Az ország felszabadításáig és a népi hatalom megteremtéséig a munkásosztályból, a szegényparasztok közül származottak még csak nem is álmodhattak a magasabb iskolázottságról, az ehhez vezető út az „alsóbb rendűek” képviselői számára gyakorlatilag el volt zárva. Szurcsik János egyike azoknak, akik a szocialista Magyarország népi értelmiségének első nemzedékéhez tartoznak, így életútja jól tükrözi a szocialista átalakulást, amely az országban megvalósult.

A jövő művész az első szakmai képzést Rudnay Gyula bajai szabadiskolájában kapta, majd a középiskolát már a Derkovits-kollégiumban végezte, amelynek befejeztével lett a Képzőművészeti Főiskola növendéke Budapesten, ahol 1956-ban sikerrel fejezte be tanulmányait.

Az 1950-es évek második felének kezdetétől Szurcsik János aktívan részt vett különféle kiállításokon,

alkotásai minden esetben magukra vonták a nézők figyelmét a költői általánosítás mélységével, a nép életének nyugtalanító igazságával.

A művészek az elmúlt években alkotott vásznait nézve mintha a szépség csodálatos világába, a természet harmóniájának hatása alá kerülnének, abba a világba, amelyben képeinek hősei, az egyszerű, barátságos emberek, a fáradhatatlan munkások élnek.

Külön hely illeti munkásságában földijeit, szülőfaluját. Az ő életüket mutatja be a „Gerendavivők” című lírai vásznán is, és a „Nádazás” című képen, melyen a festő biztos, sűrű ecsetvonásokkal mintha nem is festene, hanem — hasonlóan az építőkhöz — deszkát deszkához illesztene, s úgy helyezné el a biztonságot nyújtó tetőt.



1. Szurcsik János: Galambvásár, 1958



2. Szurcsik János: Kaszakalapáló, 1959,

Szurcsik munkáin érződik az érzékeny figyelem a természet iránt, a művész tanul tőle, igyekszik megérteni fontos nyugalmát, és ugyanakkor megragadni benne az örök mozgást. Költői igézetből és a napos színnek csodaszép szivárványától izzik a „Déli pihenő” című kép, amelyen egy gulyát ábrázol, amint szabadon bandukol a végtelen táj magas horizontja felé, vagy ahogyan az „Este a tanyán” című képen a völgyteknőből és szakadékból elénk úsznak az ég színkékek dombok és lila felhők.

Az ő földjén szabadon, fesztelenül érzi magát az ember. Szurcsik hősei megszokott, mindennapi dolgokkal vannak elfoglalva, de munkájuk külső prózaisága mögött is érzékelhető a lelki melegség, lírizmus, ahogyan a művész hozzájuk viszonyul. A festő nem választ különös helyzetet, hogy föltárja modelljeinek jellemét, ezért élők, hitelesek és vonzóak az alakjai. A falu költészete táru föl Szurcsik vásznain, megszokott tartalommal, úgy tűnhet, külső elragadtatottság nélkül. Például:



3. Szurcsik János: Behordás, 1960

„Parasztasszony körzővel”, „Kaszafenő”, „Pihenő asszonyok”.

A földdel való kapcsolat mintegy megnevesíti, belülről sugárzóvá teszi az embert az „Aratás” című képen. Különös, emelkedett, megindult hangulatot áraszt a „Házaspár” című dinamikus alkotás, melynek a középpontjába a főszereplőket, a parasztpárt helyezi, akik aranylakodalmukat ülik.

A festő minden műve valóságos megfigyelésen alapul, az életnek, hősei sorsának alapos ismeretén, annak fölismerésén, hogy lelkiileg részese az őket nyugtalanító érzéseknek, gondolatoknak. Szurcsik alkotásainak valóságábrázoló dramaturgiája mindig szigorúan átgondolt. Vásznain az ember lelkiállapotának mélységét igyekszik érzékeltetni, a múlt és a jelen eseményeinek sokrétűségét bemutatni.

Emlékezetembe vésődött egy találkozás a művésszel, otthonában. A beszélgetés alkalmával így vallott: „Félek a kiszámítottságtól, a felületes dekorativitástól. Hosszan válogatom a színárnyalatokat az érzékenyen hangolt együttesbe.” Ez a vallomás a munkájával szemben támasztott nagyfokú igényességről, az abban elért eredményekhez való erkölcsi viszonyáról tanúskodik, valamint munkája szakmai problémáinak elmélyült megoldásáról.

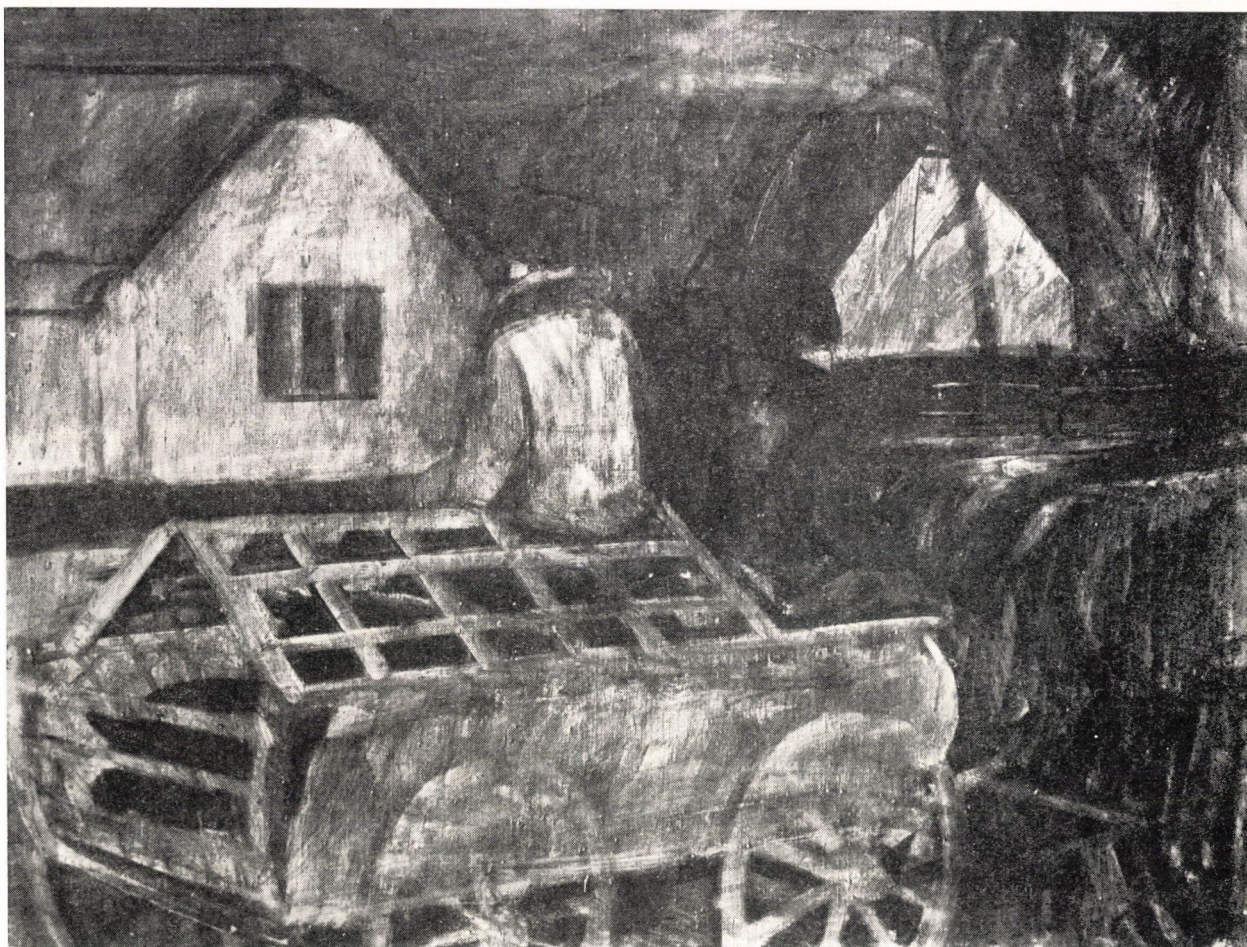
Minden, ami különösen emlékezetes és értékes Szurcsik életében, azt átvitte vásznaira. A művész lefesti a földet, s különös átszellemültséggel, megindultsággal azokat az embereket, akik azt átalakítják. Munkásságában ott találjuk a nagyszabású változást, a kortársak életét, a közeli múltat, ami mind összekapcsolódik a festő fiatalásával, a szocialista átalakulás kezdeti lendületével, a népi hatalom megteremtésével. Mélyen átéljük a „Földosztás” című képen ábrázolt emberek lel-

kületét, a nagy forradalmi lendülettel ábrázolt művet, mely egy közéleti fogantatású terv első darabja. Szurcsik itt a monumentális kifejezőmóddhoz fordul, aláhúzza az alakok erős plasztikusságát, felnagyítja a formákat. Az embereket szorosan egymás mellé állítja a térben, így még inkább közel állnak a nézőhöz. Az alkotó minden művészi eszközzel az ábrázolt esemény jelentőségét húzza alá.

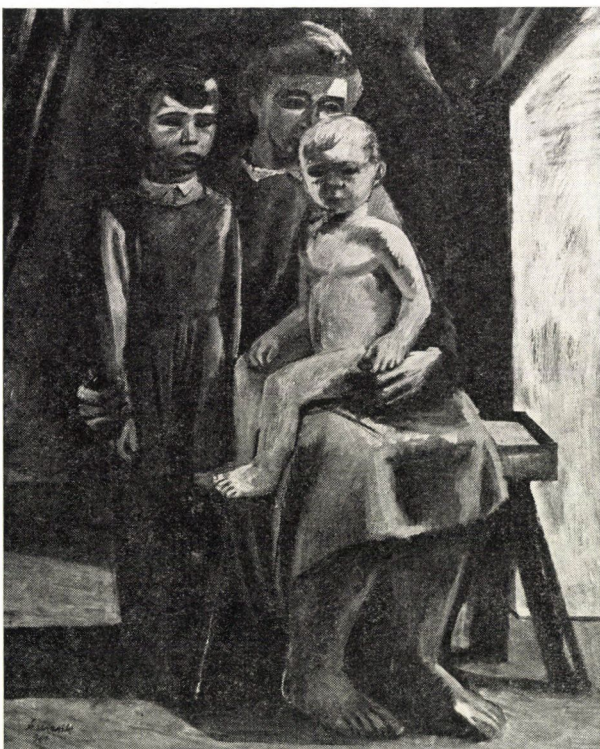
Érdekes Szurcsik művészetének fejlődése, kezdve a korai, s befejezve az új művekkel, melyeket tavaly egyéni kiállításán Moszkvában állított ki. Képről képre erősödött művészte, magabiztosan sajátította el a nemzeti hagyományokat, mindig visszanyúlva a klasszikus örökséghez. A hajdan ismeretlen parasztlégyen tág teret kapott, eljuthatott a művészeti kultúra értékeihez, ő maga lett esztétikai értékek létrehozója.

Visszaemlékezve az elmúlt évekre Szurcsik ezt mondta: „Művészi munkásságomban hatalmas szerepet játszott a Szépművészeti Múzeum, ahol egész életemre tanítókra leltem. Mestereim: Mantegna, Tiziano, Rembrandt, El Greco, Goya, Cézanne, Van Gogh, Picasso. De közel hozzám különösen Michelangelo áll. Ő engem éppúgy megvéd, mint ahogyan morálisan támaszt nyújt. Diákkoromban Rómában voltam gyakorlaton és megnéztem Michelangelo Utolsó ítéletét, s akkor a szemléletmódnak olyan megdöbbentő mélysége tárult föl előttem, amelynek elérését tervbe akartam venni, s hajthatatlanul elérni. Minél alaposabban szemügyre vettem ezt a csodálatos alkotást, annál inkább ámulatba ejtett, nemcsak a festmény monumentalitása, de a művészet belső ereje is.”

Rómában Szurcsik János a „Kaszakalapáló” című munkájáért, melyet a külföldi ösztöndíjasok kiállításán mutattak be 1960-ban, ezüstérmet kapott. Ez a kitün-



4. Szurcsik János: *Falusi szekeresek*, 1961

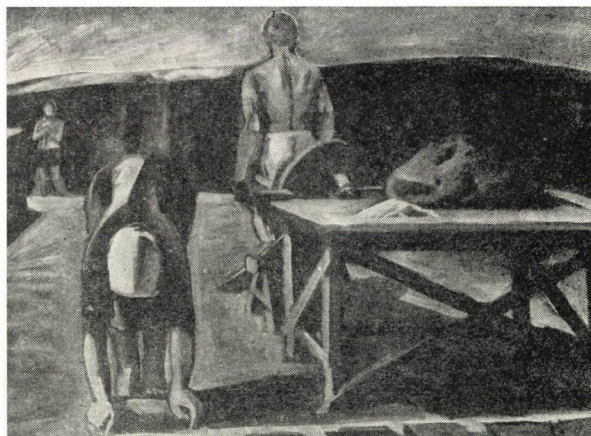


5. Szurcsik János: *Anyja gyermekeivel*, 1961

tetés tanúskodik az akkor még kezdő művész alkotó tehetségének sajátosságáról és eredetiségének elismeréséről.

Mint már említettük, Szurcsik művészetére jelentős hatást gyakoroltak a festészet magyar nemzeti hagyományai, elsősorban Munkácsy alkotásai. Műveinek figyelmes tanulmányozása nemcsak kitágította a fiatal művész ismereteit, elképzeléseit a mesterségről, hanem segítséget nyújtott a nemzeti karakter mélyebb megértéséhez is.

A festő nagy érdeklődést tanúsít a magyar népművészeti munkák iránt. Ezzel kapcsolatban szeretném



6. Szurcsik János: *Vályogvetők*, 1962



7. Szurcsik János: Kaszafenő, 1962

idézni Szurcsik szavait: „Sok gyönyörűséget találtam — közvetlen kapcsolatba kerülve — a régi dolgokban, az asszonyok népi hímzéseinek leírhatatlan szépségében, a réges-régi karperecekben, gyűrűkben, a házi használati eszközök formáiban. Gyakran gondolkodom az érzelmekben gazdag népdalokra. A nemzeti díszítőművészet csodálatra méltó szépsége számomra a miniatűrökben és a hajdani imakönyvekben táruult föl.”

A mester nemegyszer fölhasználja festményeihez és grafikai alkotásaihoz, gobelinjeinél a népi, nemzeti motívumkincset, de mindig újszerűt fejez ki velük. Am



8. Szurcsik János: Szárvgók, 1965



9. Szurcsik János: Pihenő asszonyok, 1965



10. Szurcsik János: *Munkásebéd*, 1971



11. Szurcsik János: Munka után, 1974



12. Szurcsik János: Halász



13. Szurcsik János: *Munkásbéd*, 1971

ez nem mechanikus kölcsönvétele valamely meghatározott, plasztikus díszítőelemnek, hanem mélyen át gondolt teremtő viszony a hagyományokhoz.

Az 1970-es évek alkotásai többségükben világosan jelenítik meg a mester művészi stílusának alapvető vezérelveit. Ennek a korszaknak egyik legjelentősebb alkotását a „Dózsa György” képviseli, melyet a parasztfölkelés vezérének, a magyar történelem távoli, középkori eseményeinek szentelt. Dózsa alakja hivatott megtestesíteni a népi jellemben a legyőzhetetlen akaratot, férfiasságot és erőt. A képi tömörítőerő csodálatos példája. Ugyanúgy benne van a düh ereje, mint az indulat lángja.

Szurcsik János sokoldalú tehetség, nemcsak festő, hanem izgalmas rajzoló is, nagyszerű gobelinek alkotója. Művészete sokrétű; magába fogadja a nép történelmi múltjának, a jelen dolgos ritmusának, a szocialista valósnak az eseményeit.

Természetesen a zsánerképekkel, történelmi festményekkel, arcképekkel együtt is alkotói munkásságában külön hely illeti a tájképeket, annál is inkább, mivel — nézetem szerint — Szurcsik elsősorban tájképfestő. A színek kifinomult megérzése, a természet legrejtettebb sarkainak lírai igézete csodálatos vonzerőt és gyönyörűséget ad tájképeinek. Pénnyel, levegővel telítettek ezek a képek, kinyílnak az ember előtt, kerlelhetetlenül vonzák a nézőt. Bennük van a természet szikrázó gazdagságának tükröződése.

Szurcsik János munkássága egyértelműen példázza a művész hűségét a művészet magasztos hivatása mellett. Műveinek hatóereje az alakok életigazságában, a nemzeti sajátosságokban, a lelki telítettségben és a költőiségben van.

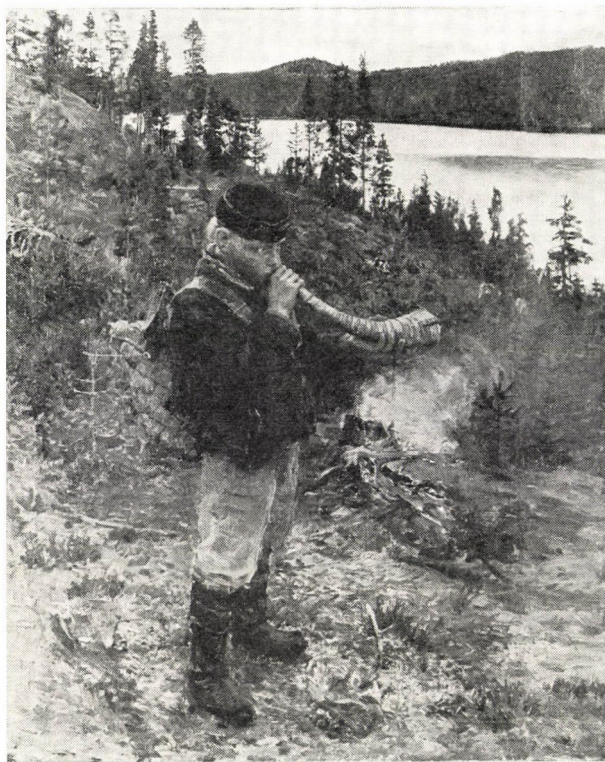
Mun Szo-nej

Oroszból fordította Benedek Katalin

A FINN FÖLD ÉS NÉP A „JUGENDSTIL” KORSZAKÁBAN

Azok a fiatal skandináv művészek, akik a múlt század 80-as és 90-es éveiben Párizsban és Európa más városaiban tanultak, kénytelenek voltak önmaguknak is azt a talán meglepő tényt bevallani, hogy nekik és egész nemzedéküknek csak egészen elmosódott fogalmuk volt saját hazájukról és az ott élő emberekről. A földrajzilag nagy kiterjedésű északi országok — mint Finnország és Svédország — kis népsűrűségűek voltak és így a közlekedés nehézkes, az összeköttetés az ország belsejében ritka volt és ennek megfelelően a belső forgalom is fejletlen maradt.

Teljesen más volt tehát a helyzet, mint például Közép-Európában, így Ausztriában, ahol az ország minden tájáról voltak ábrázolások. Ide tartoznak a nagy városképsorozatok a 16. és 17. századból, rendkívül sok tájkép a 19. századból, közgyűjteményekben is fellelhető olajfestmények és nyomatok. Finnországban is — amelyről pl. a Meyers Universum egyetlen képet sem hozott — volt ugyan egy képeskönyv, de a képmotívumok a kontinentális példát követve főleg tanyákat, várakat és városokat ábrázoltak, noha ezek jelentősége a finn tájban elenyészően kicsi volt. A kötet csak a 70-es években talált követőre.



1. A. Gallen-Kallela: A paanajärvi pásztorjiú. Helsinki, Ateneumin Taidemuseo

A vasúti sínek hossza a 60-as években csupán 100 km, míg az ország északi és déli része között a legnagyobb távolság légvonalon 1200 km volt. Így sokáig tartott, míg a part melléki területek és az ország belseje időben közelebb került egymáshoz. Az 50-es években megnyitották Kelet-Finnországban a Saimaa-csatornát, amely a tavak óriási tükrét összekötötte a finn tenger-öböllel. De a sok hosszú téli hónap alatt szánnal kellett utat törni az ország belsejébe, sok száz kilométeren át a befagyott tavak jegén, csillagoktól és farkasoktól kísérvé.

Dél felől hazafelé pillantva és már nagyobb technikai felkészültség birtokában a képzőművészek és írók már Európában is, de még inkább a hazatértük után, érdeklődni kezdtek saját tájuk, saját népük iránt. Ennek legalább két oka lehetett: az egyik ok a haza fogalmának újjáéledésében kereshető, a másik az az érdeklődés volt, amely távoli tájak és az ott primitív körülmények között élő emberek iránt nyilvánult meg. Ez vezette már Párizsban az ott tanuló művészeket Bretagne-ba. Mind a két ok arra készítette a művészeket, hogy a tájban és emberben az eredetiséget keressék. Ebből először egyfajta népi realizmus fejlődött ki, de hamarosan a tájhoz és a természethez kötődő emberhez kezdtek mitologikus és misztikus gondolatokat kapcsolni és így jutottak el a szecesszió (Jugendstil) stilizálásához, vonalas egyszerűsítéséhez.

Mint másutt, így Finnországban is a patriotizmus és monarchizmus hosszú ideig egyet jelentett. A svéd-finn unió idejében a finnek királyuk hűséges alattvalói voltak. Ez az uralkodó iránt érzett hűség és szeretet még csak erősödött a cárok alatt, az autonóm nagyhercegség idején 1809-től az 1917-es orosz forradalomig. Itt volt a jószágos I. Sándor, aki megengedte, hogy a meghódított ország megtarthassa törvényeit, hitvallását, nyelvét és alkotmányos rendszerét, majd a keményszívű, de igazságos I. Miklós, majd II. Sándor cár, aki Finnországnak igen kedvezett, és az ország önálló, sajátos politikai életét újjáteremtette. Ezeket az uralkodókat mind szereték és tisztelték Finnországban. Még ma is áll Helsinki központjának egyik terén II. Sándor emlékműve. A fővárosban és sok más városban Sándor és a cári család tagjainak nevét viselő számos utca emlékeztet ezekre az időkre.

Még az utolsó cárok, mint III. Sándor és II. Miklós is az uralkodónak kijáró hagyományos tiszteletnek örvendtek a nép széles körében, bár a patriotizmus akkortájt már más utakat kezdett keresni. Albert Edelfelt, a nemzetközi híró, élvonalbeli finn festő pl. számos portrét festett a cári udvarban.

A monarchista eszmével párhuzamosan a romantikus korszak a természetet hozta közelebb. Ez a finn adottságok között szinte kizárólag szavakban csapódott le. Így a költészet, s elsősorban a finn nemzeti költő Runeberg költészete határozta meg a táj és a nép fő vonásait. A mostani, 1848-ban közzétett nemzeti himnusz, „A mi hazánk”, tartalmazza mindazokat az elemeket, amelyek hosszú ideig uralkodók. A „Mi hazánk” himnuszában és Runeberg egyéb jelentős költeményében az a feltűnő, hogy a haza fogalmából hiányoznak a történelmi és háborús momentumok. A haza pozitív-
v-



2. Eero Järnefelt: *Parasztok erdőirtásnál. Helsinki, Ateneumin Taidemuseo*

maként kiemelik a tavak országának lágy, békés, drámaiságtól mentes szépségét, és a nemzeti jellemben lényeges tulajdonságként ugyanazt a békés természetet és a kitartást ábrázolják.

Idealizált szegénység és szűkösség, ezek a hordozó témái ennek az országról, és annak népéről alkotott fogalomnak. Runeberg sem romantikusként, hanem klasszicistaként írja le hazáját — hiszen ő maga egyetlen egyetemünkön a görög irodalom magántanára volt. A klasszikus stílusideálok és az ebből táplálkozó kulturális örökségeken kívül a politikai életkörülmények is arra indították Runeberget és kortársait, hogy Finnország előtt valamilyen árkádiái távlatokat nyisson meg. Finnországnak a svéd- finn nagyhatalmi törekvések történetében kapott része, a háborúk és területi terjeszkedés korszakai egyszerűen nem illettek be már a tájba, miután Finnország Oroszországhoz lett csatolva. De Oroszország történetének sem volt semmi köze Finnországhoz. Finnország ekkor történelem nélküli népek konglomerátuma volt, nemzeti öntudata nem támaszkodhatott középkori emlékekre, melyek a 19. századi Közép-Európa gondolkodásában és művészetében olyan fontos helyet foglaltak el.

Már a 18. században kezdtek azonban arra rámutatni, hogy Finnországnak kivételesen gazdag a népköltészeti kincse. E rúnák legjelentősebb gyűjtője, Elias Lönnrot, 1835-ben közzétette az összegyűjtött és antik példák nyomán eposzá kerekített Kalevaláját, melyet hamarosan számos nyelvre lefordítottak. Ezzel a finnek nemzeti öntudatuk kifejlesztéséhez további fontos indítékot nyertek. A nemzet önazonosulását a népi kultúra segítségével is meg lehetett teremteni. Ezt a többletet,

amellyel a Kalevala és a népköltészet a nemzet fogalmát gazdagította, egyébként könnyen lehetett idealizálni. A nép szívósságához és szegénységéhez bizonyos dallamok és harmóniak kapcsolódtak, tükrözték tehát, hogy a szellemi gazdagság a környezeti adottságok fukarságát kompenzálja.

Amikor a hegeli gondolkodásmód az érdeklődés központjába került, a történelemszemlélet dinamikussá vált. Már nem a hazai táj volt annyira fontos, a nép története lépett helyébe. A fennomán történelemábrázolás a Svédországban is uralkodóvá vált „arisztokráciát elítélő” mozgalommá egyesült. A fennománok haza fogalma tehát a tájról a nép felé fordult. Az áttörés demokratikus jellegű volt, a figyelmet az addigiaknál sokkal szélesebb körökre terelte, azokra ugyanis, akik nem voltak közvetlen hordozói a társadalmi intézményeknek. Itt vált ketté a finn közvélemény a liberálisok és a fennománok fő irányzataira. Az előbbieket a svéd párt képviselte, mely irányzat középpontjában törvényeivel és intézményeivel a finn autonómia állott és a régi runebergi népi és táji felfogás megőrzése felett őrködött. A fennománok ezzel szemben egy finn és finn nyelvű műveltség megteremtését és elterjesztését szorgalmazták. Nem a formát tartották fontosnak, hanem a tartalmat; nem az intézményeket, hanem a népet. Ám a fennománia politikai okoknál fogva egyrészt a kevésbé hátrányos helyzetben élő vidéki lakosság, a földtulajdonosok, másrészt a papság eszmekincsének előfutárává vált.

A 80-as évek jöttével a finn nép és tája még ugyancsak ritkán szerepelt írásos és képi ábrázolásokban. A tartománygyűlésben a népet egyrészt a paraszti rendhez



3. A. Gallen-Kallela: A Sampo védelmezői.

tartozók, faragatlan kisbirtokos gazdák képviselték, másrészt a költészet és írás Runebergre esküdő, a vadont járó muzikális vándorai. A táj továbbra is elsősorban hatalmas belső tavak költői kifejezésére maradt és talán még egy kevéssé a vad vizek zúgására — ha a költemény nagyobb lendületet kívánt meg. A melódiák sokszor kiemelték a költészet és az ábrázolt táj között még érezhető idegenséget, mint például a „Mi hazánk” nemzeti himnuszban is. A Németországban született F. Pacius komponálta azt a dallamot, amellyel a himnusz ismertté vált. A művészekre így fontos feladat várt, ami a gazdasági expanzióval is összhangban volt. A fűrész- és a fafeldolgozó ipar a 60-as évek elején fellendült és ezzel megteremtette a közlekedési vonalak fejlesztésének feltételeit az ország belsejében. Lassan követte ezt a belső utasforgalom is, megkezdődött a kis nyaralók barkácsolása — ez a nálunk azóta oly jellemző életmód, a „finnish way of life”.

A legfontosabb és legjobb műveiket a művészek a 90-es években a tájkép terén alkották a gyér népességű és a természet adottságai folytán egyenletesen komor

tájakon. A festők szinte tapogatózva indultak ki a kultúrától körülnyaldosott területekről. Tavak, északi-sarkvidéki hegyek és sűrű, sötét fenyőerdők öreg, kidőlt fatörzsekkel, ezek voltak azok az elemek, amelyekből összeállt a finn táj fogalma. Az így megalkotott ideálok formálták évtizedeken át a finn felfogást az oly nagyszerű hazáról, és az lett a finnek eszményi tája. E hatások még a fotóművészetben is érezhetőek. Nordhämében, tehát kb. a Tampere és Jyväskylä közötti tájon, Közép-Finnországban dolgoztak egyes festőink, míg mások megint a tengerpartra költöztek. A sziklaszirteken ugyanazokra a komor sziklákra, fenyvesekkel borított szigetekre, víztükrökre letek, tájakra, ahol az ember még semmi nyomot nem hagyott. A táji inspiráció szempontjából azonban különösen a Karélia név alatt ismertté vált irányzat lett fontossá.

A ritka népességű belső finnországi területek és az ott szétszórta élő szegény nép tulajdonképpen képviselik mindazt a primitív érintetlenséget, amit már a Bretagne-iskola célul tűzött ki. Legjobb képzőművészeink, íróink és zeneszerzőink közül legtöbbször mégis



4. A. Gallen-Kallela: Kullervo hadba vonul.

Karéliában kerestek új inspirációt. Karélia egy messzire elnyúló táj, évszázadokon keresztül Kelet és Nyugat találkozhelye és háborús összecsapások színtere, megosztottan a nyugati és keleti egyház, a svéd-finn és a Novgorod-orosz birodalom között. Karéliának a Ladogatótól északra eső része még ma is ritka népességű, szegény, félreeső vadon határvidék, egyike Európa utolsó vidékeinek, ahol — a fafeldolgozóipar következtében jócskán megtizedelten ugyan — még mindig élnek, különösen a szovjet részen, medvék, farkasok, szarvasok. A finn határon túli vidéken lelt Lönnrot azokra a legfontosabb népekekre, amelyekből a Kalevalát összeállította.

A 90-es évek finn művészetében a Karélia-irányzat a Kalevalát és Karéliát kívánta ismét összekapcsolni, azt a tájat és azokat az embereket kereste, amelyek egyikek voltak magával a Kalevalával s benne éltek. A Kalevala már annak idején is, eleinte úgyszólván a politikai történelem pótlásaként, fontos pillérévé vált a finn nép önazonosulásának. A 90-es években azonban megnőtt jelentősége. Ebben részben politikai okok is közrejátszottak. Finnország nagyfokú autonómiája és növekvő kulturális és gazdasági összeköttetései Nyugat felé — nem utolsósorban Németország felé —, Oroszországban lassan ellenérzést és vészterhes krízist váltottak ki. Ebben a helyzetben a finnek fontosnak érezték, hogy megteremtsék a nemzeti önállóság bázisát és azt valami dicsőennyel vegyék körül. De minden bizonnyal még erősebb hatású volt az eszmévilág fejlődése, amely a 80-as években a racionalizmustól, pozitívizmustól és nemzetközi realizmustól elfordulva a misztikum és az intuíciónak fordult. A finn eszme- és neveléstörténet fejlődése messzemenően azzal a ténnyel függ össze, hogy a misztikumot kereső művészeknek a keresztény motívumkincs a valóságban vajmi kevés ihletet adott. Annál világosabb út nyílt meg egy tradícióktól nem kötött, újfajta romantika felé. Azok a vándorutak, melyeket a Kareliánusok a nehezen járható ösvényeken és hosszú vízi utakon tettek, művészetükre tulajdonképpen közvetlen hatással alig voltak. A Karélián átvonuló művészek inkább zarándokokhoz hasonlítottak, semmint tudományos kutatást folytató utazókhöz. A táj-

formák nem tértek el különösebben a finn oldalon fekvő vidékektől, az emberek barátságosak, szegények és műveletlenek voltak. A vándorok azt a magasztosságot és az élő eleven szimbolikának a lehetőségét, aminek talán keresésére indultak, nem lelték meg.

A festő Gallen hangsúlyozta ki főleg a Kalevalában rejlő heroikus vonásokat. Az ő szemszögéből nézve a Kalevala népe hősi nép volt, egyfajta finn vikingtörzs. Ez volt Gallen üzenete, amely érzékenyen reagált az Oroszország és Finnország közötti politikai konfliktushelyzetre, amikor a finneknek bel- és külföldön hatalmas szellemi kampányt sikerült megszervezniük az orosz törekvések ellen.

Az építészetben ennek a faragatlan gránitkövekből rakott várszerű épületek feleltek meg, ami biztonságot és jómódot fejezett ki, két dolgot, amelyet a 19. sz.-i Finnország kulturális, gazdasági és politikai fejlődése joggal fundamentumának tekinthetett. Bankok és biztosító társaságok épületei, továbbá néhány középület mellett ebbe a csoportba tartozik többek között a tamperei dóm, egy hatalmas és bizonyos távolságokban változó nagyságú négyszögletes gránitkockákból emelt templom, mely a mi szecessziós művészetünk egyik legjelentősebb emléke.

A templom belseje is merész kialakítású a dacosan konvenció ellenes festményeivel és díszítményeivel. Az életindákat az empórium szélén tartó 12 mezíten ifjú, a központi kupolában a nagy piros kígyó, az erős vörös és narancs színekben pompázó üvegfestmények, valamint két figyelemreméltó freskó Hugo Simberg műve. A nagy oltárkép Magnus Enckelltól származik, címe „A test föltámadása”. Sehol sem találjuk az alázat és befeléfordulás hagyományos motívumait, sem pedig Isten nagyságának, vagy Krisztus jelentőségének ábrázolásait. A templom is ugyanazt a dacos hősiességet árasztja, mint Gallen Kalevala-hősei. Éppen Gallennél, a szecesszió fő képviselőjénél követhető világosan nyomon, hogyan vált át a táji elemeknél a természet közvetlen ábrázolásából a mitológia felé. Az emberábrázolás ennek pontosan a fordítottja. A távoli tartomány szegény lakosának, az ún. „nép emberének” vonásaiba új tartalom vegyül,

amint azt a heroikus és drámai történelmi fogalom kívánja, egyrészt erő és akarat, másrészt az idealizált, gondolatokkal telt zeneiség a régi runebergi szellemben. Kivétel ez alól Juho Rissanen éppen a népbábrázolás terén. Ő egészen másképpen közeledik a dolgokhoz, ennek oka valószínűleg szociális származásában rejlik. A csak kevés művészi képzést kapott szegény munkáscsalád fia nem érzi sem szükségét, sem alapféléteit annak, hogy idealizálja és muzeális vagy archaikus perspektívából lássa az úgynevezett népet, mely primitívebb mint ő maga. Jellemző persze az is, hogy Rissanen nem festett tájképeket. Belőle hiányzott az irodalmi kiindulópontokra hangolt, patriotizmustól fűtött általános lelkesedés a táj iránt, mely a kulturális környezetből kirajzó művészeket eltöltötte, akikben ez a hajlam sokszor csak akkor vált erőssé, amikor külföldön tartózkodtak.

A politikai fejlődés viszont oda vezetett, hogy a nép és táj idealizálásának szükségessége nemcsak hogy megmaradt, de a századfordulón még tovább erősödött, annak ellenére, hogy az ipari fejlődés következtében létrejött társadalmi áttörések — ahogyan ez elképzelhető lett volna — az ellenkezőjét kellett volna eredményeznie. Amikor a finn autonómia védelmében fejlődésnek indult gazdasági és kulturális fellendülés állandó és egyre sűrűbb kapcsolatokat teremtett a kontinenssel, ez Oroszországban bizalmatlanságot keltett. A 90-es években az Oroszország és Franciaország között kötött katonai szövetség a Keleti-tenger vidékének és ezzel együtt Finnországnak is stratégiai felértékelését tette szükségessé.

Oroszországot állandóan az a kérdés foglalkoztatta, vajon a finnek a németekkel szembeni ellenállásukban is ugyanolyan lojálisak maradnának-e, mint a francia és angol flotta esetében, amikor az a krími háború idején a finn partok előtt vetett horgonyt.

Nem tették hihetőbbé a finnek hűségét Oroszországhoz Finnország jelentős gazdasági és kulturális kapcsolatai Németországgal. Finnország tehát kénytelen volt akkor — mint ahogy később is — a német–oros viszony változását saját bőrén tapasztalni. A különböző okokból Finnországot Oroszországhoz erősebben kötni kívánó törekvések mint derült égből a villám, olyan brutálisan nyilvánultak meg, ami viszont megint csak a finnek ellenállására hatott vissza. Másrészt az az érzés támad az emberben, mintha a finnek a politikai válságot is kihasználják volna, hogy Európa többi állama előtt Finnország különleges állami és kulturális helyzetére jobban rávilágítsanak. Ez jól lemérhető abból az igyekezetből is, amellyel Finnország 1900-ban részt vett a párizsi világkiállításon. Úgy érezték, hogy az ország válsághelyzetéből kiváltott propagandatevékenység bel- és külföldön jogosan támaszkodott a régi, patriotizmustól fűtött elképzelésekre. Jóllehet egyes körök megállapították, hogy Finnországnak tulajdonképpen inkább szociális reformokra volna szüksége — pl. földreformra és népművelésre — mint az ezer tó országáról és a Kalevala néperől kialakított idealisztikus elképzelésekre. De ilyesfajta reformokra nem volt már idő és sokszor nem is óhajtották. Amikor Oroszország 1905-ben a háborút Japán ellen elvesztette, egy általános sztrájk folytán olyan belső válságba került, melynek kihatásai Finnországban is erősen érezhetőek voltak. Már az általános sztrájk idején is, és a következő évben kiéleződött az ellentét a polgáriak és a szocialisták között.

Az 1906-ban végrehajtott parlamenti reform során Finnország egy négykamarás rendi rendszerből átmenet nélkül egy egykamarás parlamentre váltott át. Amikor

az általános választójog életbe lépett, a szavazati joggal bírók száma majd tízszeresére nőtt. Elsőként Európában e választójogi törvény a nőknek is szavazati jogot adott az államot érintő kérdésekben. A tulajdonképpeni megfogalmazás eredménye volt: a szavazók 40%-a a szocialistákat támogatta, akik Finnországban ráadásul Marx és Kautsky kemény vonalát képviselték. A szocializmus nem Oroszországból, hanem elsősorban Németországból érkezett Finnországba. Erejét azonban a nagy társadalmi egyenlőtlenségekből, mindenekelőtt a föld nélküli parasztság problémáiból merítette. Éles szemű megfigyelők már néhány évvel előbb felismerték, hogy az orosz törekvések ellen folytatott harcban ellentmondás volt a népről alkotott propagandisztikus felfogás és a valóság között. Most mindenkinek kinyílt a szeme. Ahogyan most az intelligencia a nép kritikátlan csodálatáról egyszerre csak hirtelen átváltott a nép iránt gyakran túlzott megvetést és félelmet tápláló érzelmekre, úgy ment az azelőtt élő elképzelés a nép és egész Finnország egységéről hosszú időre veszendőbe. A polgárok és szocialisták közötti ellentét, mely 1918-ban a polgárháborúhoz vezetett, vált a legdöntőbb, legfontosabb tényezővé. Csak azután kezdtek — a fehérek oldalán — a 19. század szellemének megfelelően a népről és hazáról alkotott fogalmat feléleszteni.

E két korszakot azonban a mély kiábrándultság szakasza választotta el egymástól. Mindent feladtak, ami a hősszel, a nemzeti szimbolikával volt kapcsolatos, nem kísérleteztek többé az annak idején festett népi élet- és tájképbábrázolásokba a népről és hazáról alkotott egész eszmévilágot belezúfolni. Sok művész az esztétizálásba menekült, mások a konkrétum felé is fordultak. Gallen néhány évre Afrikába utazott. A fiatal festők az expresszionizmus felé fordultak. Az építészetben is feladták a nyers gránitot a világosabb színek és könnyebb konstrukciók kedvéért. Egy tekintetben világos volt a szecesszió álláspontja Finnországban: közvetlen nemzeti és nemzetközi feladatának tekintette az egész világ előtt azt az eszmét képviselni, hogy Finnország gazdasági és kulturális téren önálló és sajátos nép, mely el volt tökéltve, ezt a sajátosságát az orosz gyanakvás ellenére is továbbfejleszteni. Művészi nyelve mély nyomokat hagyott, emlékművek, hatalmas nagy épületek és monumentális festészet tanúskodnak még ma is ez idők kulturális és társadalmi expanzív erejéről. Jó néhány nemzedéknek ezek közvetítették a szecesszió stílusideáljait. Gyengéje volt ennek a művészetnek a kötődése azokhoz a már elavult, népről és tájról alkotott felfogásokhoz, különösen már a polgárháború küszöbén álló Finnországban. De ez a kötődés — noha új stílusformákban — a régi eszményképekhez nemcsak gyengeség volt, mert a szecesszió művészetét a nemzeti fejlődés egy bizonyos irányzatához kötötte, amelytől még ha akarnánk is, sem tudnánk eltávolodni. A valóságban a nép és táj eszményítése és az időnként ennek az eszményítésnek mindig újból és újból való megtagadása egy olyan folytonos dinamikus erőter, melyre az utolsó szót még alig lehet kimondani. A nemzeti művészet emlékei és monumentális korszakai állandóan részei maradnak ennek a folyamatnak, mert a művészet nemcsak az üzenete révén, de értéke, színvonala révén is szól.

Az eszményítés a művészetben történelmi igazsággá válik, még akkor is, ha saját idejében nem az volt.

Matti Klinge
(Helsinki)

Németből fordította: Végh Béláné

EGY 1705-ÖS EZÜSTKUPA MŰVÉSZETI ÉS TÖRTÉNETI VONATKOZÁSAI^[1]

A budapesti Iparművészeti Múzeum állandó kiállításának egyik vitrinében egy nagyméretű, részben aranyozott ezüstkupa vonja magára figyelmünket (ltsz. 19.123), amelyet Elbing városában 1705-ben készített Daniel Stahlenbrecher ötvösmester. A műtárgy első dokumentált magyarországi őrzési helye a Jankovich-gyűjtemény volt (Cons. Jank. 162), [2] innen került a Magyar Nemzeti Múzeumba, amely 1936-ban átadta azt az Iparművészeti Múzeumnak. Jelenlegi őrzési helyén több kiállításon szerepelt. [3] 1972-től kezdve a jubileumi, ill. az állandó kiállításon látható.

A szakirodalomban sem egészen ismeretlen ez a kupa. Czihak alapvető munkájában két helyen is említi, rövid leírását adva. [4] Rosenbergnak az elbingi ötvösjegyeket tárgyaló fejezetében viszont nem találjuk meg. Legutóbbi leírását Héjjné Détári Angéla közölte „Az európai iparművészet remekei” című kiállítás katalógusában. [5] A trébelt, részben öntött kupa legfontosabb méretei: magassága 22 cm, talpátmérője 17,7 cm, súlya 1655,5 g. Anyaga részben aranyozott ezüst. Az aranyozás harmonikusan váltakozik az ezüst felületekkel. A talpperem, a fül, a fedél és az abba foglalt érme arany csillogását a köpeny és a fedélen levő kosárka ezüstje egészíti ki. A belső teljesen aranyozott. Talpa körídomú, talppereme sima. A talpsávon gerezdes csepp alakú díszítés fut körbe. A kupa törzse két részből áll. A belső sima, aranyozott, erre van ráhúzva a cilindrikus köpeny, melyhez alul a talpat 3 csillag alakú csavar rögzíti, ugyanakkor a talp felső peremével illeszkedik a köpenyhez. A köpenyt kétoldalt egy-egy nagy levélindákból formált kartusba foglalt figurális kompozíció díszíti. A két kartust egymástól egy-egy lefelé egyre gazdagodó virágfüzér választja el, de a két legszélső indát egy szalag fogja össze. A figurális ábrázolás leírására és annak szimbolikájára a későbbiekben visszatérünk. A köpenyt felül egy ráforrasztott aranyozott pánt szorítja a sima törzshöz. A törzshöz szintén három csillag alakú csavarral kapcsolódik a több helyen tagolt, kérdőjel alakú fül, melyet vastag sarnir (csuklópánt) köt össze a fedéllel. A fedél billentője szarv alakú, kétfelé álló levélinda.

A fedél sima pereme fölött a talpéhoz hasonló gerezdes csepp alakú, hólyagos dísz domborodik. A fedél közepébe van beforrasztva János Kázmér lengyel király emlékérmé. Az emlékérem fölött, a billentővel merőlegesen felforrasztott csuklópánttal egy lefelé szélesedő, csonka kúp alakú, öntött, áttört kosárka csatlakozik. Ennek oldalait tróféák alkotják, négy csoportban, ezeket S alakú növényi indák kötik össze. A kosárkát felül ismét emlékérem zárja: XII. Károly svéd király gyöngysoros foglalatba zárt érme, elől a király arcképével, hátul diadalmas csatáinak érmével. Ez az érem a kosárkára forrasztott, a billentővel megegyező irányú csuklópánttal nyílik.

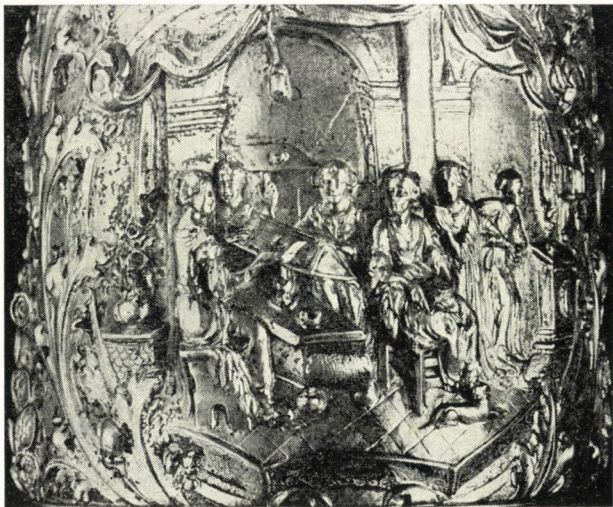
A köpeny díszítésére külön ki kell térnünk. A fültől jobb felé, a levélindákkal határolt ovális mezőben öt fiatal nőt látunk, akik a szabadban, két fa alatt ülnek. A fa ágaira drapéria van akasztva. Hárman egy leterített asztalnál, ketten egy padon foglalnak helyet. Az asztalnál ketten kártyáznak, egy pedig hárfán játszik. Ezekről jobbra ketten szorosan egymás mellett foglalnak helyet, az egyik kezében papírlap (levél?), a másik kezében tojásdad tükör. Kettejük fején rózsakoszorú virít. Valamennyiük ruházata a kor nagyvilági divatjának megfelelő. A mély dekoltázs a tükrös lány kebleit szabadon hagyja,

az egyik kártyázó válláról pedig szinte kihívóan csúszik le az ing. Az asztal mellett dúsan rakott gyümölcskosár, s az egyik fa ágán — az erotikus szimbolikát jobban aláhúzó — Ámor nyila és tegze függ. A fültől bal felé eső jelenet — hasonló kompozícióban — szinte mindennek az ellenkezőjét ábrázolja. Itt a szabad természet helyett árkaos terembsőt látunk. Felül felcsavart függöny kereteli a jelenetet. Itt is fiatal, de sokkal mértéktartóbb, egyszerűbb ruhába öltözött lányokat látunk. A jelenet elrendezésének ritmusa megegyezik a másikéval: 3+2, amit még egy háttérfigura egészít ki. Hárman egy olvasópultot ülnek körbe, nyitott könyv felett vitatkoznak, középen egy széken ül a negyedik lány, ölében nyitott könyv, lábánál fejét feltartó kutya. Társnője felé hajlik, egy nyitott könyvből olvasva. A háttérben álló leányfigura korszából olajat tölt egy mécsesbe. Egy stípesforma asztalon mécses áll, valamint még két más helyen (az olvasópulton és felette). Az asztal felett, a képmező jobb oldalán könyvekkel rakott polc. Az előző jelenet bal oldali gyümölcsöskosarárt itt virágokkal telt váza helyettesíti. A két jelenet nem csupán zsánerkép, hanem mint ellentétpár, világosan értelmezhető. Az egyik a „testi” szórakozások, a világias időöltés szimbóluma: játék (kártya), zene (hárf), kacérság és pompa (ruházat),



1. D. Stahlenbrecher: Ezüstkupa
Budapest, Iparművészeti Múzeum

szerelem (íj, nyíl), hiúság (tükör), az ízek élvezete (gyümölcsösár). A másik határozottan az *intellectus* gyönyöreit képviseli: a tudomány (könyvek), az éberség, *vigilantia* (az olajmécses), a hűség (kutya — ez egyben a vigiliatiát is jelenti), s végül a lelket illatukkal és színükkel gyönyörködtető virágok. Az olajmécses többszöri ábrázolása kulcsot ad a pontos értelmezéshez: az evangéliumi



2. Részlet. Az okos szűzek csoportja



3. Részlet. XII. Károly medaillonja



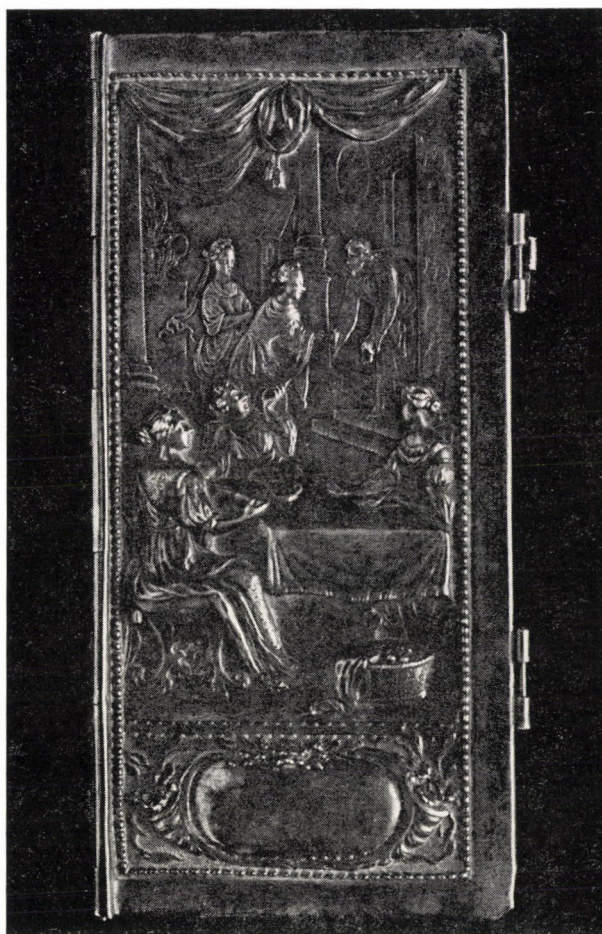
4—5. Részlet. J. Hoehn d. J.: Oliwai béke emlékmédaillonja



6. A kupa körirata



7. A balga szűzek. Ezüst könyvfedél. XVIII. század eleje



8. Az okos szűzek. Ezüst könyvfedél. Budapest, Iparművészeti Múzeum

okos és balga szűzek történetéhez. (Máté 25, 1–13.). Állításunkat egy másik analógia bizonyítja. Ez egy ezüstborítású imakönyv, amelyet szintén az Iparművészeti Múzeumban őriznek. A mű: Beer, Johann Christoph: Das andächtig und in Jesum inbruenstig-Verliebte Frauenzimmer das ist: Christlicher Jungfern, Ehefrauen und Wittwen Geistliches Hand-Hauss- und Kirchen-Buch . . . Leipzig, Joh. Friedr. Gleditsch, 1700. (Iparművészeti Múzeum kisgyűjtemények, ltsz. 19.128.). A könyvet eredetileg a Magyar Nemzeti Múzeumban őrizték, 1936-ban adták át az Iparművészeti Múzeumnak. Az eredeti őrzési helyre utal a címlappal szembeni, már kiszakadt oldalon az alábbi kéziratos bejegyzés: „Librum presentem Museo Nationali ob antiquitatem artificiosius Aurifabri laboris, et ipsam continentiam cultus olim Evangelici, obtulit in Capitulo Scepusiensis die 25a octobris 1830° Georgius Palles Abb: B. M. Virg. de Jászt, [6] Cathedralis Eccl. Scepus. Cantor et Canonicus etc.” A könyv külső borítása trébelt, részben öntött ezüst, fa könyvtáblákra applikálva. Rajta sem városjegyet, sem ötvösjegyet nem találunk. [7] Az első borítón az öt okos szűz csoportja: az előtérben hárman egy asztalt ülnek körül, melyen méces áll, ezek mindegyike szinte azonos beállításban megfelel a kupán ábrázolt jelenet balról 1., 2. és 4. alakjának (ez utóbbi tükröfordításban). Az asztal előtt félig letakart gyümölcskosár. Hátralap, laposabb domborítással, két szűz az ajtón belépő Krisztust, a Völegényt köszönti. A belső teret 2 oszlop tagolja, posztamensen virágváza, leghátul egy házra nyílik kilátás.

A hátsó borító azonban tökéletesen megegyezik kupánk másik domborművével. Miután a könyv szélessége igen keskeny, az ötvös kénytelen volt a jelenetet összéb-

nyomni, a két jobb oldali nőalakot a hárfázó lány alá helyezni. Pusztán annyi változtatást hajtott végre, hogy a jobb szélső figura kezéből elhagyta a tükröt. Ezenkívül a szimbolikát egyértelműbbé tette azáltal, hogy az előtérben egy földre dobott, üres mécest ábrázolt. A kompozíció felső részének kitöltésére igen finoman formált, lapos domborítású tájképet alkalmazott: romokon álló virágváza, hátrébb szökőkút és a távolabb nyúló ház. Mindkét kompozíció alatt bőségszaruktól és virágoktól övezett domború, üres kartus, ugyanígy a gerincdiszítésen is. Bár kvalitásos alkotás, stílusában, formakezelésében különbözik Stahlenbrecher kupájától.

A barokk kor kedvelte az evangéliumi példabeszédek ábrázolását, amelyet a korábbi idők megfogalmazásánál jóval szabadabban kezelt. Alkalom nyílt olyan zsánerképek ábrázolására is, amelyek már nem csupán az eredeti bibliai szöveget illusztrálták, hanem teljesen szabadon bántak a témával. Természetesen a moralizáló tartalom többé-kevésbé mindig megmaradt. Ilyen volt az öt okos és öt balga szűzről szóló parabola is. A XVI. század 2. felében és a XVII. század elején élt idősb Crispijn de Passe egész rézmetszet-sorozatot készített „Parabola V. virginum . . . etc.” címmel [8], ahol olyan ábrázolást láthatunk, ami egyáltalán nem szerepel a szentírási szövegben: a balga szűzek fátylós ifjak kíséretében vidáman zenélnek és táncolnak. Hasonlóan szabadon értelmezhetette a történetet az a valószínűleg németalföldi grafikus is, akinek lapjáról az ötvösművek készülhettek. [9]

A balga szűzek kompozíciójához a grafikai előkép alkotója még egy jellegzetesen barokk allegorikus ábrázolást alkalmazott, amelynek nyomait fellelhetjük mindkét ötvösművön. Ez pedig az öt érzék allegóriája. A kezdet-

ben minden érzéket külön ábrázoló sorozatok mellett már a XVI. század végén megjelent az együttes ábrázolás is. Az első ilyen kompozíció Adam van Noort rézmetszete 1590 körül, ahol az öt érzéket öt fiatal nőalak személyesíti meg.[10] Később gyakran csoportos zsánerképen jelennek meg az érzékek megszemélyesítői, megfelelő attribútumaikkal.[11] Ilyen interpretálásban tehát a kupán előforduló nőalakok a következőket testesítik meg (balról): a gyümölcskosár melletti az ízlést, a fején rózsakoszorút viselő a szaglászt, a hárfás a hallást, a papírlapra mutató a tapintást, a tükrös pedig a látást. A szimbolikus jelentés: a balga szüzek az evangéliumi tudomány megismerése helyett az érzékek rabságában szórakoznak.

A kupa további értelmezéséhez más oldalról hoznak közelebb bennünket a beléje foglalt érmek.

A fedélbe az északi háborút lezáró 1660-as olivai béke emlékérmé van beforrasztva. Az előoldal (avers) Dancka város látképet ábrázolja a háttérben. A város fölött felhőkösorúban a nap ragyog, körülötte a békét és szövetséget jelképező szivárvány.[12] A városfalak alatt gályák úsznak. Az előtérben elkerített búzatábla terül el, a telt kalászek között eldobált fegyverek: alabárd, kardok, beszakadt dob, sisak hevernek. Az ábrázolásnak kettős szimbolikája is van: az egyik: a csatamezőt benővi a békés élet. A másik szimbólum utal Dancka kereskedelmének alapjára, a gabonakereskedelmre, ezt jelképezik a gabonát szállító gályák is. Az avers felirata POST BELLUM PLENA SURGIT PAX AUREAM ESSE HINC SPERAT MERITAM GEDANI CONSTANTIA FRUGEM. A hátoldal (revers) felirata: PACI PERPETUAE POST ALTERNATAS A SEculo INTER POLONIAM SUECIAMQUE INDUCIA ET MOX BELLA AUSPICII DEI TER: OPT: MAX: INVICTAQUE VIRTUTE IOANNIS CASIMIRI PII FELICIS PACIFICI ANNO CII IJ CLX DANTISCI ET CIRCA ILLAM TRACTATAE FELICITERQ(VE) III MAI CONCLUSAE EADEM CIVITAS LAETA LUBENS CONSECRAVIT. Lent Gdańsk címért két oroszlan tartja. Az érem alkotója az ifjabb Johann Hoehn (1642 kör. – 1693.) gdański éremművész. Mind ő, mind apja készítettek emlékérmét az olivai békéről, mindkettő igen szép példája a késő barokk éremművészetnek, a perspektíva mesteri felfogásának. A tárgyalt kupába a fiú érme van belefoglalva.[13] A másik érem, mely az egész kupát fent lezárja, XII. Károly svéd király tiszteletére készült, a valószínűség szerint 1703 legvégén vagy 1704-ben. A fiatal, energikus, harcias uralkodó félalakja prémmel szegett öltözetben áll előttünk, baljában gerezdes buzogányt tart. Az érem körirata: CAROLUS XII D:G: REX SVECIAE, alul: QVO NON PRAESTANTIOR ARMIS; A hátoldalt (verso) felnyitáskor látjuk: középen három zárt korona karddal és pálmaággal keresztszúrva. A két alsó korona közötti MOSC: POLO: rövidítések az orosz cárságra és a lengyel királyságra utalnak, ezek 1703-ig nem tudtak ellentállni Károly hadainak. A három korona egyrészt jelképezi Svédországot, Oroszországot és Lengyelországot, Károly sikereinek színtereit. Másrészt (bár fordított elrendezésben) a svéd királyság címere is. Fent szalagban körirat fut: TESTES VIRTUTIS ET PRUDENTIAE, amely részint a három országra, részint pedig a koronák körül kartusokba foglalt győzelmi helyekre és dátumokra vonatkozik. A nyertes csaták: NARVA 1700. 20. 11.[14] RIGA 1701. 9. Jul., DÜNAM: (=Dünamünde) 1701. 11. X. VARSOV: (=Varsó) 1702. 23. M6(=május) CRACOV (=Krakkó) 1702. 29. JUN.,[15] THORUM(=Toruń) 14 8tr (=október). Kartus nélkül legalul: ELBING 1703. 11. xbr (=december). Az érem nincs szignálva, de az új naptár alkalmazása inkább német, mint svéd készítő tétélez fel: E. H. Bror szerint az érmet G. Hautsch készítette Nürnbergben.[16]

A kupa műleírása után térjünk át a készítés helyére és az ötvörsre.

A hitelesítő városjegy és a mesterjegy fent a fedél peremén és a talp belső részén van beütve. A városjegy Elbing címere: két egyenlő szárú kereszt (a felső domború, az alsó homorú) kartusban. A városjegy típusát Czihak tévesen adja meg, ez a típus a Rosenberg által 1888. sz. alatti 1705-ös jegynek felel meg. Az elbingi

városi tanács 1697-es határozatából tudjuk, hogy csak a 13 latos finomságú ezüstre (13 löthig Silber) ütötték a városjegyet.[17] A DS betűk négyzetes keretben Daniel Stahlenbrecher monogramját adják. A talp peremének belsejében vésett felirat látható: Elbing: d. i. Jan. A: 1706. Gabr: A: A., valamint súlyjelzés: 135 ½ Lo.[18] A fenékre nagyon halványan még egy jelzés van bevésve: ZOZ, ami valószínűleg 202-t jelent, és talán sorsszám volt valahol.

A kupát készítő mester, Daniel Stahlenbrecher életrajzát Czihak művében találjuk meg.[19] Születésének dátumát nem ismerjük. Valószínűleg 1683-ban lett mester, mert 1683. nov. 30-án feleségül vette Alexander Tolckemitt ötvös özvegyét, Annát. Ezzel a kor szokásainak megfelelően nyilván a műhelyt is örökölte. Ez a házassága nem tarthatott sokáig, mert 1687. január 14-én újabb esküvőjéről tudunk, ezúttal a marienburgi szabócéh egyik előjárójának (Mitältester), Peter Zobelnek a leánya, Christine a menyasszony. Az ötvöscéh kétszer is megválasztotta öregmesternek (Altermeister), 1687-ben és a számunkra fontos 1705-ös évben 1692. április 8-án tagja lett a Szt. György konfraternitásnak (Georgenbrüderschaft).

Halálának dátuma ismert: 1710. október 5-én hunyt el. Egyetlen lányáról tudunk, Máriáról, aki 1702-ben ment nőül Michael Döring kereskedőhöz. Czihak hat fennmaradt művét írja le: a péklegények aranyozott ezüst fedele serlegét (akkor az elbingi városi múzeumban), egy golyólabakon álló fedele kannát, befoglalt érmekkel, amelyek felirata szerint 1705-ben „Eltermann” (akkor Frankfurt am Main, W. Metzler magángyűjteménye), a krakkói Czartoryski múzeumban őrzött fedele kannáját, szintén befoglalt érmekkel, a mi darabunkat, valamint egy fehérezüst aranyozott kelyhet, melyet Ephraim Kluge adományozott 1708-ban (akkor a Mária-templomban) és egy cilindrikus ostyaszelencét (akkor a Szt. Lélek-templomban). Rosenberg [20] még két tárgyat sorol fel tőle: egy 1712-es aranyozott ezüst-kelyhet (akkor az elbing-újvárosi templomban) és egy fedele kupát (akkor a városi múzeumban). Amint említettük, a budapesti kupát nem ismeri.

A tárgyalt ötvösművet nemcsak a mester oeuvrejében kell elhelyeznünk, hanem a kor hasonló készítményei között is. Ez a kupa-típus viszonylag zömök, de nem túl alacsony, nyugodt arányaival, széles talp- és fedélperemével késő reneszánsz elemekből alakult ki, és a korai és érett barokk kedvelt formája volt. A fennmaradt példányok a XVII. század közepétől a XVIII. század elejéig készültek. A típus elsősorban a Baltikum menti városok készítményei közt fordul elő. Ugyanez Augsburgban jóval tagoltabb, cirádásabb, nyugtalanabb; a fedél és díszei magasak, sőt a talpperem időnként eredeti funkcióját is elveszti.[21] Az északnémet, elsősorban hamburgi készítmények már jobban megközelítik a tárgyalt típust, de vannak közöttük jóval tagoltabbak, melyeknek töretlen vonalú fülformája díszesebb (pl. Johann Adolf Lambrecht mester, 17. sz. 2. fele. A. v. Bethmann-Hollweg, Berlin) [22] vagy Leonhard Rothaer (mester 1671. megh. 1698) kupája, melynek cilinderét figurális kompozíció helyett gazdag, virágos indadísz borítja.[23] Arányaiban, formavezetésben jobban megközelíti darabunkat Hinrich Ohmsen kupája (mester 1635, megh. 1680), melynek erősen tagolt talppereme és talpszegélye teljesen sima cilinderén tájképből szárnyas puttók vannak.[24] Igen egyszerű, szalagfonatos dísz fut végig G. P. mester kupájának talpán és fedelén; itt a cilindert körben Jákob történetét ábrázoló figurális kompozíció díszíti.[25] Kupánkhoz a leg-hasonlatosabbak érthető módon a porosz városokban, Thornban és Danckában készültek. A thorni produktumok egyik kiemelkedő darabja a XVII. század közepén Stefan Petersen által készített, hónapok allegóriáját ábrázoló kupa.[26] A hasonló jellegű danzigi kupákat két csoportba oszthatjuk: az egyiket, tárgyalt darabunkhoz hasonlóan, a cilinderen (törzsön) indás kartusban foglalt jelenetek díszítik (kettő vagy három). Ilyen a hamburgi Altonaer Múzeumban levő mű, melynek mestere Ernst Kadau d. Ä. (1672)[27], illetve az ehhez teljesen közelálló, 1670–80 között készült PHI, mesterjegyű kupa,

[28] vagy Johann Meinertz 1680 körül készült műve. [29] Egy késői, talán tárgyunknál is fiatalabb darab Peter Rohde III. (†1717) kupája, amely a XVIII. sz. első évtizedében készült. Díszítése három kartusban Jákob lajtorját és Illés próféta életéből vett jeleneteket ábrázol. Itt már a talp- és fedődíszítés hanyatlást mutat a korábbi darabokhoz képest. [30]

A másik csoport jellemzője, hogy a díszítés egyetlen mezőben, plasztikusan fut körbe a törzsön (cilinderen). Ilyen az 1680 körül készült, Sába királynőjét ábrázoló Christian Pichgiel-féle kupa, [31] vagy egy kései darab, amely a fáraó seregeinek elmerülését ábrázolja a Vöröstengerben és Nathanael Schlaubitz (†1726) műve. [32] Ugyanilyen körkörös díszítésű, cilinderén világi jelenettel, a Danzigban tanult Jakob Zayum elbingi mester kupája (mester 1698, utolsó említése 1721), melynek talp- és fedőszívját babérkoszorú díszíti. Arányaiban erősen közel áll darabunkhoz. A figurák sem ugranak ki olyan erősen, mint a danzigiaknál. [33]

Tipológiailag némileg elkülönülnek azok a danckai kupák, melyek felépítése hasonló, de a fedelüket közepén egy plasztikus madáralak (legtöbbször) hatyú díszíti. [34]

Figyelembe véve az analógiákat, megállapíthatjuk, hogy a budapesti Stahlenbrecher-kupa korának egyik legszebb ilyen jellegű, magas művészi kvalitású alkotása.

A Stahlenbrecher-féle kupának azonban nemcsak művészeti, hanem politikai vonatkozásai is vannak. Az az idő, amelyben készült, nagy megpróbáltatás volt Lengyelország számára. XII. Károly svéd király, miután Péter cárt és szövetségését, II. Ágost lengyel király szász seregeit a Baltikumban legyőzte, 1702-ben seregeivel lengyel területre lépett, egymás után foglalta el a nagyvárosokat (vö. a kupába foglalt érme dátumait). I. Frigyes porosz király, aki addig nem avatkozott a harcokba, 1703. okt. 12-én csapatokat küldött Elbingbe. [35] A várost ugyanis szerette volna államába bekebelezni. 1703. dec. 1-én Károly Elbinget meglepetésszerűen megtámadta és bevette. 260 000 tallér hadisarcot vetett ki a városra, amelyből később egy részt elengedett. Ebből a kontribúcióból önkénteseket toboroztak a svéd sereg számára. [36] Karácsony táján 33 ezres seregével a közeli Warmiába (Ermland) vonult téli szálláshelyére, melynek központja Heilsberg (Lidzbark) városa volt. [37]

Elbing szerepe az északi háborúban inkább politikai, mint katonai volt, ugyanis a poroszok a svéd királynál arra törekedtek, hogy a várost szövetség fejében adja át nekik. Károly viszont nem akarta maga ellen fordítani lengyel párthíveit, akik az ő nyomására választották meg és koronázták meg Varsóban 1705. szept. 24-én Leszczyński Szaniszlót. Ugyanezen év november 18-án az új lengyel király és Károly államszerződést kötött. A svédek ebben szavatolták Lengyelország területi épségét az 1660-as olivai béke értelmében. Így válik számunkra érthetővé, miért került kupánkra az olivai béke emlék-érme: Elbing vezetői az olivai békében látták annak garanciáját, hogy a város nem kerül I. Frigyes kezére. A svéd király később diplomáciai megfontolásokból majdnem a poroszok kezére juttatta a várost: szóban megígérte Elbing odaadását. [38]

Az oroszok 1709-es döntő poltavai győzelme után a cári csapatok 1710 elején ostrom alá vették. A svéd városparancsnoknak csak arra volt utasítása, hogy ellenálljon, de ezt az ellenállást az oroszok hamar megtörték. 1712-ig tartott a város orosz megszállása, akiket ez év végén II. Ágost szász csapatai váltottak fel, így Elbing gyakorlatilag ismét lengyel felségterület lett. Azt is meg kell említenünk, hogy I. Péter cár szövetség reményében szintén odaigért a várost a porosz királynak. [39] A poroszok csak a XVIII. század végén, 1793-ban, Lengyelország 2. felosztásakor tudták céljukat elérni.

A mai napig is csak részben ismert az a tevékenység, amelyet a svédek Lengyelországban folytattak. Míg a háborúk következtében a svédek államkasszája teljesen üres volt, XII. Károly Lengyelország módszeres és szervezett kirablásával próbált újra pénzhez jutni. A zsákmányolt műtárgyak hatalmas mennyiségben érkeztek Svédországba, ahol a nemesfém egy részét beolvasztották a pénzverde számára, az egyházi rendeltetésű tárgyakat pedig svéd templomoknak osztották szét.

Lengyelországot nem számítva ma is Svédországban található a legtöbb művészeti polonikum. Zygmunt Łakociński, aki négy évtizede tárja fel ezt az anyagot, egy svéd hadvezér, Magnus Stenbock tevékenységét dolgozta fel levéltári adatok alapján. [40] Ebből kiderül az is, hogy maguk az egyes hadvezérek is részesedtek a zsákmányban, saját használatukra fordítva a műtárgyakat, sőt az ajándékokat sem vetették meg. Az elbingi kupa esetében is arra lehet következtetni, hogy az újívi ajándék volt (vö. a donációs feliratot), méghozzá olyan személynek, aki a svéd uralkodót képviseli (XII. Károly győzelmi érme), és akitől a város területi integritását várják (az olivai béke érme). Azt hiszem, hogy nem vonunk le túl messzemenő következtetéseket akkor, ha feltételezzük, hogy a város előljárói Daniel Stahlenbrecher remekművét az 1706-ban hivatalban levő svéd városparancsnoknak szánták.

A vésett, rövidített felirat feloldásához közelebb hozott 1977-es őszi németországi utam. A frankfurti Museum für Kunstgewerbe őrizi azt a Stahlenbrecher által készített, datált ezüstkupát, amelyet Czihak még W. Metzler gyűjteményében írt le. [41] Az arányaiban zömök, nagyméretű fedeles kupa három gránátalma alakú golyólabon áll, törzse talpperem nélküli, cilinderes. Három sorban 18 különféle, 1534–1667 között vert érem van belefoglalva, mindegyik körül vésett donációs felirat. A laposan boltozott fedélben szintén XII. Károly egy érme látható. A billentő a talpgolyókkal megegyező alakú és nagyságú. A fület az ötvös plasztikus, kifelé, homorúan ágaskodó oroszlán alakjára mintázták meg. A kupa fenekén bevéselt felirat a következő: „Gustaf Gabriel Appelman nat. 1664, Christina Elisabet Anrep. Nata Ao 1669 haben diese Kañe in Elbing machen lassen. Ao 1705. Der älste Sohn meines Staimes solt dieses Styck erben nicht verschwänden, wo er in Gott will ruhig sterben. Sondern der porte . . . (olvashatatlan) tet auf älsten Sohn ersparen. Welchen Stam der liebe Gott beyhalte in vielen Jahren. Bey Daniel Stahlenbrecher Goldschmidt und Eltermann.” Az érme körüli feliratok donációs jellegűek: a svéd tisztakar tagjainak neveit és rangfokozatait tartalmazzák. A kupa rendeltetése tehát nagyjából világos: Gustaf Gabriel Appelman első fia születése (ill. keresztelése) emlékére készíttette, belefoglalva tisztársainak ajándékait, az ezüstérmeiket. A „Gabr: A: A.” rövidítés, tehát az ő nevét jelzi. Sajnos sem méltóságát, sem rangfokozatát nem tudtam pontosan megállapítani, ezt csak svédországi levéltári kutatások tennék lehetővé. Egy viszont bizonyos: a svéd királyi családhoz közel állott, ezt a fedél érme körüli felirat is bizonyítja: DONUM REGIS AD CAPUT FAMILIAE. Az ajándékozók között pedig tizenharmadikként „Gouverneur Peter Appelman 1686” szerepel, aki minden bizonnyal közeli rokona, talán testvére lehetett. A „Gouverneur” cím vonatkozhat Elbing városában betöltött méltóságára, de esetleg más beosztásra is. Gustaf Gabriel Appelman minden bizonnyal fontos szerepet töltött be Elbing életében a svéd megszállás idején, és jóllehet történelmi szerepléséről ma már vajmi keveset tudunk, a személyéhez kapcsolódó, magas művészi színvonalú ötvöstárgynak köszönheti, hogy nem maradt teljesen az ismeretlenség homályában.

Petneki Áron

1 Ez a cikk a Lengyel–Magyar Történeti Vegyesbizottság 1977. októberi szűkebb ülésén elhangzott lengyel nyelvű előadás némileg bővített változata. Szíves segítségükért ezúton mondok köszönetet Héjjné Détári Angélnak, Szilágyi Andrásnak és Maros Szilviának.

2 A Jankovich-gyűjtemény „Elenchus”-ának 1. kötetében, a „Consignatio Scyphorum, Phialarum, Poculorum, Scutellarum, Cyathorum, Calicum et Cantharorum...” fejezet 23. lapján a 162. szám alatt ez olvasható:

„Cantharus argenteus tam in operculo quam orificio ac basi splendide inauratus, habens in operculo magnamolis nummum, seu potius triplicis magnitudinis tallerum insertum... (Itt következik az érem felirata) Crateris huius circumferentia in duas arcas interpositus floribus dispescitur; et qualibet area exhibet societatem plurimum personarum in una area legentium, in alia vero cartifoliis et musica ludentium, quae in altum effigatae figurae tribus cochleis fundo adstrictae sunt. Fundus huius pretiosus atque egregii operis canthari a civitate Gedanensi (!), uti apparet, dono oblati, hanc inscriptionem exhibet: ELBING DIE 1. IAN. ANNO 1706. GAABR. (!) A:AR. (!) – dein 135 1/2 I.O.T. Ponderat semiuncias nonaginta duas 92.”

A Jankovich-féle leírás – nyilvánvaló félreértései mellett – sajnos, semmit nem szól a tárgy megszerzéséről.

3 Hangszerek a történelemben, 1967. október – november; Az ötvösség remekei, 1970 – 71.; Lengyel műkincsek magyar gyűjteményekben, 1978. (Kat. sz. 12.)

4 Czihak, E. v. Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen. Zweiter Teil: Westpreussen, Leipzig 1908. S. 160. és 165. – A leírás tömörségéből, a városjegy formájának félreismeréséből, a datálásból kérdésesnek tűnik, hogy Czihak eredetiben látta-e a darabot.

5 Az európai iparművészet remekei. 100 éves az Iparművészeti Múzeum, 1872–1972. (Katalógus. Bp.) 1972. 134. l. 244. szám. Kép: 135. l.

6 Gászt? Pászt? Nehezen olvasható.

7 A könyv méretei: m.: 155 mm, sz.: (kapcsok nélkül) 72 mm, vastagsága: 34 mm.

8 7 lap, leírásukat és a 4. fényképét közli Hollstein, F.W.H.: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700. Amsterdam, é.n. 15. köt. 142–143.

9 Sajnos egyelőre nem sikerült megtalálnom a grafikai előképet, Hollstein előbb idézett 20 kötetes művében, valamint az eddig 18 kötetes German Engravings, Etchings and Woodcuts, Amsterdam, é.n. – 1976. nem szerepel. Az ábrázolások jegyzéke felsorolva Pigler Antal: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jhrs. 2. kiad. Bp. 1974. 1. köt. 373. l. A témával két munka foglalkozik: Lehmann, W.: Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Diss. Freiburg 1928., valamint Meyer, M. de: De parabel van de wijze en de dwaze maagden in de kunst en in de literatuur. In: Handeligen der Kon. Zuidnederlandse Maatschappij voor taal- en letterkunde en geschiedenis 21. 1967. 235–247. l.

10 Vö. Kaufmann, Hans: Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Kunstgeschichtliche Studien. Hrsg. v. Hans Tintelnot (Dagobert Frey-émlekkönyv) Breslau (1943). 143 s.kk. 28. ábra.

11 Vö. Pigler: Barockthemen 2–4. valamint Kaufmann idézett cikkét.

12 Vö. 1. Mózes (Genézis) 9. 13–17.

13 Vö. Więcek, Adam: Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce. Kraków 1972. 121–122. l. 55. ábra.

14 Más, svéd források szerint a datálások 10 nappal korábbiak, miután több protestáns ország csak a XVIII. század folyamán tért át a gregorián naptárra. A történeti munkák hol ezt, hol azt a napot használják.

15 Haintz szerint júl. 31. vö. Haintz, Otto: König Karl XII.

von Schweden. Bd. 1. (1697–1709). Berlin 1958. 63. l. Az összes csaták leírását – kivéve a dűnamündeit – itt megtaláljuk.

16 Vö. Bror, Emil Hildebrand: Sveriges och Svenska Konungahusets minnespenningar. 1. delen. Stockholm 1874. 523. l. 78. sz. az érem részletes leírásával. Ugyancsak részletes leírást ad: Hutten-Czapski, Emeric: Catalogue de la Collection des médailles et monnaies polonaises. Vol. 2. St. Pétersbourg – Paris 1872. 373. l. 4521. sz. Ezt az érmét 1706-ban megismételték, aktualizált későbbi dátumokkal, 1. uo. Vol. 3. St. Pétersbourg–Cracovie 1880. 152. l. 6604. sz. Ezúton köszönöm meg dr. Huszár Lajos segítségét az érem meghatározásában.

17 Ratschluss von 1647, Czihak op. cit. 174. l.

18 Czihak op. cit. 165. tévesen Juni-t ír. Ez is érv lehet amellett, hogy Czihak a darabot csak leírásból ismerte. Uo. a 160. lapon – talán sajtóhiba következtében – 1707-re datálja.

19 Czihak op. cit. 165.

20 2. köt. 1912. és 1913. sz.

21 Pl. külön lábgolyók elhelyezése, Daniel Maulbronner augsburgi mester kupéja 1660 körül, R. 3. 161, H. Seling, München. 1. Weltkunst 45. 1975:20/a, 1821. l.

22 Weltkunst 45. 1975:20/a, 1820. l.; Johann Brockner mester, 1670 kör., F. Payer, Zürich. = uo. 9. 740. l.

23 Weltkunst 44. 1974:12. címlap és 1026. l. Galerie Almas, München.

24 H.W. Seling München. In: Weltkunst 44. 1974:12. 1058.

25 17. sz. 2. f. Sauerlandt, Max: Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg 1877–1927. Neuerwerbungen aus den Jahren 1919–1927. Hamburg, é.n. 86. t.

26 Krakkó, Wawel, Państwowe Zbiory Sztuki, Itsz. PZS 3143. In: Zbiory zamku królewskiego na Wawelu. Warszawa 1969. 166. tábla. – Rosenbergnél hiányzik.

27 clk. Ein danziger Deckelhumpen. In: Weltkunst 45. 1975:13. 1137. l. Rosenberg³ 2.4.1554.

28 Rosenberg³ 2. köt. 1558. sz. 1497 városjegy, Schloss Ricklingen árverési katalógusa 1975.

29 Rosenberg³ 2. k. 1573. Rich. Homann, Baden-Baden In: Weltkunst 45. 1975:21. 1910. l.

30 Rosenberg³ 1580. Beckmannhaus, Hannover, In: Weltkunst 46. 1976: 10. 920. l.

31 Rosenberg³ 2. k. 1574, talán azonos az 1574/b-vel? Bukowski Auktioner, Katalog nr. 402. Stockholm 1976. Nr. 888. 80. ábra.

32 Gdańsk, Múzeum Pomorskie. Bochnak, Adam – Buczkowski, Kazimierz: Rzemiosło artystyczne w Polsce. Warszawa 1971. 158. t., valamint Czihak 2. köt. 41, 70. l. 8.t. és Rosenberg³ 2. köt. 1585/q, 34. t.

33 Muzeum Pomorskie, Gdańsk. Czihak, 2. köt. 165. l. 21. t.

34 Pr. Stargard (Starogard) ev. templom; Johann Joede boroskannája (akkor az elbingi Corpus Christi-templomban), Christian Pichgiel kupája a krakkói Czartoryski-múzeumban. Vö. Czihak 2. köt. 36.–37, 38, 39. l., 12–15. ábra.

35 Herlitz, Nils: Från Thorn till Altranstädt. Studier över Carl XII:s politik 1703–1706. I. (1703–1704) Stockholm, (1916), 71. l.

36 Łakociński, Zygmunt: Magnus Stenbock w Polsce. Przyczynek do historii szwedzkiej zdobyczy w czasie wojny północnej. Wrocław, 1967. 93. l.

37 Haintz op. cit. 90. l.

38 Vö. Piper gróf levelét 1707. február 4. (régí időszámítás) „Cum S.R.M. Borussiae territorium Elbingense possideat antiquumque et liquidum jus quoque in ipsam urbem ostentat”. Haintz op. cit. 217.

39 Haintz op. cit. 2. köt. 272. l.

40 Z. Łakociński, Magnus Stenbock w Polsce. . . op. cit.

41 Itsz. WMF 32. Ötvösjegyek: Rosenberg³ 1887 és 1910. DS mesterjegy. Mag. 27 cm. Ezúton mondok köszönetet a Museum für Kunstgewerbe igazgatójének, Dr. Annaliese Ohmnek, aki a kupa tanulmányozását lehetővé tette és a dokumentációs anyagot rendelkezésemre bocsátotta.

GREENOUGH „IGEN HÍRES AMERIKAI SZOBRÁSZ” ÉS MAGYAR KAPCSOLATAI

Horatio Greenough amerikai szobrász nevét a művészet iránt érdeklődő magyar közönség 1862-ben ismerte meg, amikor arról értesült, hogy Markó Károly Zivataros tájkép szivárvánnyal című tájképét „Grünhoff” nevű, igen híres amerikai szobrász vette meg 1840-ben, Firenzében, 6700 frankért.[1]

Azok között a festők és szobrászok között, akikkel id. Markó Károly itáliai tartózkodása alatt Rómában és Firenzében közelebbi kapcsolatba került, egyike a legérdekesebbeknek Horatio Greenough, az „első amerikai szobrász”, ahogy kortársai nevezték, ez a „Yankee Stonecutter”, ahogy írta magáról.[2] Greenough Markóval egy időben élt Firenzében, tanártársa a firenzei Akadémián, barátságban, ismeretségben azzal a körrel, amellyel Markó is érintkezett. 1805-ben született Bostonban,[3] 1852-ben halt meg Somerville-ben (Mass.). Tizenkét éves korában kezdett mintázni, szülővárosa művészeinek vezetésével. Igen jelentős volt számára a bostoni Athenaeum másolatgyűjteményének látogatása. A Bos-

toni Athenaeumnak nagyszámú gyűjteménye volt antik másolatokról, ami elősegítette az ottani ifjú tehetségek kibontakozását, pl. Greenough-ét és Henry Dexterét, aki patkolókovácsból lett sikeres szobrász Bostonban. Mindketten gyakran látogatták a Bostoni Athenaeumot.[4] Greenough elvégezte a Harvard egyetemet, 1825-ben elsőként ment mint amerikai szobrász Rómába, visszatérve Amerikába, Washingtonban, Baltimoreban és Philadelphiában élt, majd rövidesen újból visszatért Itáliába, ahol Bartolini tanítványa lett, később tanártársa a firenzei Akadémián. Végleges visszatéréséig, 1850-ig Firenzében élt, közben utazott Európában. 1831-es párizsi útján készítette el Lafayette büsztjét. Komolyabb és tehetségesebb szobrásznak tekintik az amerikai irodalomban a bostoni Horatio Greenough-t, mint a nagy hírű Hiram Powert, aki Greenough szép büsztjét is elkészítette. Mindketten gyermekként kezdték el szobrászi pályafutásukat a bostoni Athenaeumban, annak intaglio és kameái másolásával. Itáliában szerzett komoly ismereteket Greenough a szobrászatról, mivel hazájában, az USA-ban az ő korában még nem volt magas fokú szobrászi iskola. Néhány antik másolat volt ugyan abban az időben is Amerikában, mint pl. a Belvederi Apollóról készült, és a Milói Vénusz, melyekről márványmásolat a bostoni Athenaeumban is megtalálható volt.

Itáliai éveit a művészképzés neoklasszikus programját követte Greenough; az antik szobrokat tanulmányozta és a vezető neoklasszikus művésznél, Thorvaldsennél képezte magát — néhány évvel azután, hogy Ferenczy István eltávozott onnan. Thorvaldsen mellett Tenerani is tanította, aki együtt volt Ferenczyvel Thorvaldsennél. Bostoni visszatérte után újból Itáliába ment, ahol Firenzében élt 1851-ig.

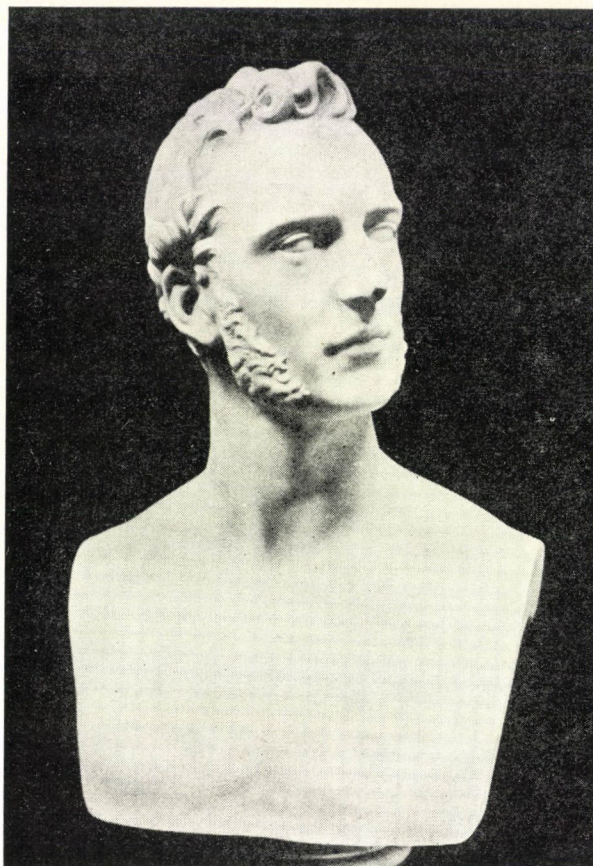
Greenough leghíresebb műve a kolosszális márvány Washington-émlékmű, amelyet a Kongresszus 1832-ben rendelt meg tőle, az amerikai klasszicista művészet egyik legjelentősebb alkotása. Jelenleg Washingtonban, a Smithsonian Institution-ban van. Másik nagyszabású műve az Amerika gyarmatosítását jelképező márvány-csoport a washingtoni Kapitólumban van elhelyezve.

A Washington-szoborra James F. Cooper szerezte a megrendelést Greenough számára a Kongresszustól, s a Kapitólium Rotundájába szándékoztak felállítani. 1841-ben érkezett meg a szobor Itáliából, azonban nagy méretére hivatkozva nem a rendeltetési helyén állították fel, 1847-től néhány évig még a szabadban is állt, az időjárás viszontagságainak kitéve. A másik megrendelése a Kapitólium számára egy fehér és egy indián harca a kultúra győzelmét volt hivatva jelképezni, bizonyos „irodalmi” jellege van. Végleges visszatérése után egy Washington-lovasszobrot készített a New York-i Union Square számára Henry K. Brownal együtt, de mielőtt a ló modelljét befejezte volna, ideglázban meghalt.

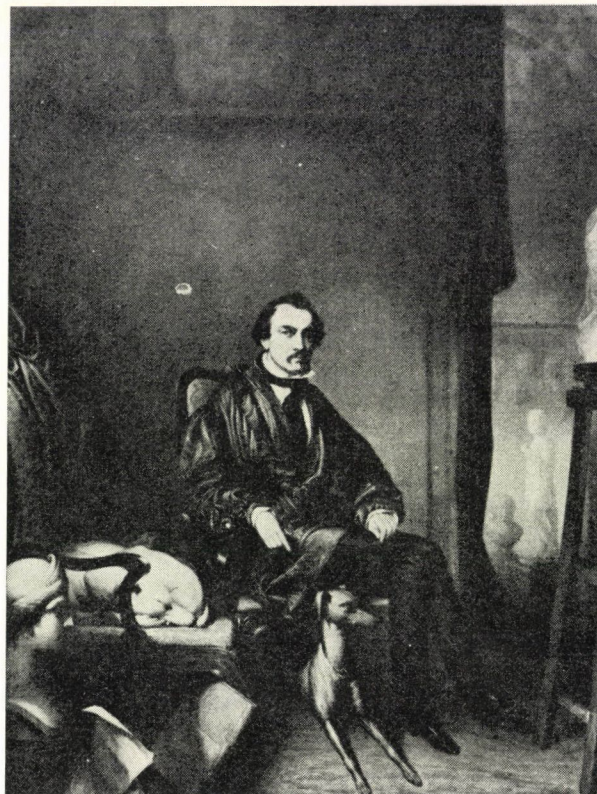
Művei közül az Énekő angyalok csoportja, melyet Raffaellónak a Madonna del Baldacchino angyalai után készített, az amerikai szobrászatban az első márvány-szobornak számít. Készített márványbüsztöt Napóleonnól, Hamiltonról, Castor és Pollux reliefet, gyermekbüsztöket. Abdiel angyal c. márvány mellszobra a chicagói Art



1. John Gadsby Chapman: Horatio Greenough



2. Hiram Power: H. Greenough.
Boston Museum of Fine Arts



3. William James Hubbard: Horatio Greenough firenzei műtermében. Valentine Museum

Institut tulajdona. Számos portréfejet készített, mint pl. J. Q. Adamé és az 1831-es, Párizsban készült büszt Samuel Finley Breese Morse-ról, aki a National Academy elnöke volt 1826–45-ig. Greenough büsztjét nagyon dicsérte a Morse család, akinek a tulajdonában volt, majd a Washingtoni National Collection of Fine Arts-nak ajándékozták.

Greenough Washington-szobra, melyre élete nagy részét áldozta, keserű csalódást jelentett neki és tragédiával végződött.[5] Washington[6] Zeusként ül egy masszív trónon, jobbját parancsoló gesztussal fölemeli, baljában kardot tart, a Függetlenségi háború fővezérének szimbólumaként, tógával redőzötten ül, de felsőteste ruhátlan. Bartolini szobrához hasonlóan Washington-t itt is római hősi személyként ábrázolta, a félválláról redőzötten leomló drapéria jelképében. Kifogások merültek fel azonban a hatalmas testi struktúra megjelenítésével, a monumentális márvány meglevenítésének megvalósításával kapcsolatosan. A Kongresszus részéről pedig kezdettől fogva volt bizonyos idegenkedés az ilyen nagyméretű, monumentális emlékművel szemben, azzal az indoklással is, hogy az elnöknek az emlékműve az amerikaiak szívében van. Mindamellett a barátok és pártfogók segítségével Greenough megkapta a megbízást mint született amerikai, rivális nélkül így a maga nemében. 20 000 dollárt irányoztak elő a szoborra. A Kongresszus szabad kezet adott a feltételekben, csak annyi volt a kikötése, hogy a Houdon-féle Washington-fejet kell alkalmaznia az archoz, mint az egyetlen művet, amely Washington életében készült. Greenough volt az első amerikai szobrász, aki nyilvános emlékmű megbízást kapott. Mindamellett amiatt, hogy az elveszett Pheidiasz-i Zeusz alapján készítette szobrát — amire barátai is ösztönözték — a közvélemény azt tartotta, hogy

Greenough félreismerte Washington egyéniségének az egyszerűségét és amerikai szellemiségét. Szellemében és formájában támadták a szobrot. 1844-ben Alexander Everett író írt a szobor védelmében és kiemelte kvalitásait. Vitatkozott a szoborról kialakult véleményekkel a szobor méretével, attitűdjével kapcsolatban és megállapította, hogy ezek inkább megemelik a szobor erkölcsi jellegét. Rámutatott arra, hogy Greenough szobra megtestesíti azokat a princípiumokat, amelyek annyira csodálatosak a Belvederi Apollót és a Laokoont. Everett megállapította, hogy Greenough a nemességnek az időtlen képét ábrázolta e szoborban, ahol Washington szimbolikusan, inkább polgári patrióta pozícióban van, mint hadvezériben.

Greenough két egész évet töltött a modell előkészítésével. A Houdon-féle fej alkalmazása, amely az egyetlen élet után készült portré Washingtonról, meghatározta a realiztikus hasonlatosságot. Washington mint „conductor between God and man” Greenough levele szerint, amelyet Lady Bulwerhez intézett. Klasszikus forrásokból merített realizált téma. Megemlíti, hogy Greenough-t az elveszett Pheidiasz-i olimpiai Zeusz szobor inspirálta, mely különböző antik másolatokból, a pénzek és leírások alapján ismeretes, ahogy Quatremère de Quincy publikálta nagyszabású művében, amely Greenough előtt ismeretes volt. Ez a Pheidiasz-i Zeusz nyújtotta póz, s az alak alsó részének drapériájához a mintát, a ruhátlan törzshöz és a gesztusokhoz. Greenough különböző szimbólumokkal gazdagította művét, Kolombusz-szobra kis méretben az egyik oldalon a felfedezést jelenti, a másik oldal indián figurája Amerika eredeti „primitív” állapotára utal, a kígyót ölő gyermek Herkules reliefje Amerika küzdelmének a jelképe a fennmaradásáért.

Kevés nyilvános elismerést kapott Greenough Wa-

shington-szobra, támadták a szobor meztelenségét és félreértették a heroikus elképzelést. A heroikus patrióta ideál megteremtése kísérletének tekintik sokan még ma is Greenough Washington-szobrát. Grandiózus lépcsőre volt bázírozva, szimbolikus jelképekkel ellátva neoklasszikus stílusban. A szoborban meg lehet találni azokat a jellegzetességeket, amelyeket egyesek a neoklasszikus stílus hibájának rónak fel, így merevséget, keménységet, azonban a forma nagyvonalúságát is. Valószínű, hogy Kossuth, amikor Washingtonban tartózkodott, megtekintette az általa személyesen ismert Greenough szobrásznak Washingtonról készített művét, amely akkor kitéve a Kapitólumból a szabadban állott —, amikor a Kapitólumban a kongresszus üdvözölte Kossuthot.

Greenough az európai politikát is tanulmányozta, rokonszenvennel kísérte az 1848-as magyar szabadságharcot és Kossuth működését. Elsősorban azonban művész és kritikus volt. Firenzében széles körben ismerték és elismerték, ennek egyik jele, hogy egyetlen külföldiként a királyi Akadémia tanára volt (később Markó is az lett, őt talán nem is számították külföldinek a toszkán nagyhierarchiában).

Írói munkásságot is kifejtett Horatio Greenough. 1852-ben adták ki esszéit könyv alakban: *Travels, Observations, and Experiences of a Yankee Stonecutter*, Horace Bender álnév alatt.

Greenough Markóval való kapcsolata felveti azt a kérdést, hogy készített talán szobrot is az általa jól ismert festőről, aki tanártársa volt a firenzei Akadémián és mint magyar is közel állt Greenough szimpátiájához. Egy rajza Greenough-nek nagyon közeli kapcsolatot mutat id. Markó Károly portréival, azokkal, amelyek 1850 körüliek és szakáli nélküli ábrázolások. Ezt a rajzot feltételezően Joseph Russel-nek tekintik.[7] A rajz Barabás Markó-litográfiájával is szoros kapcsolatban van és ezen túlmenően, azzal a márványszoborral is, amely a Szépművészeti Múzeumban található, 1864-ben Hans Gasser alkotásaként került a Nemzeti Múzeumba. Szakáli nélküli, domború, magas homlokú, elől kopasz, hátul hosszú hajú, bajszos férfi, az arcvonások igen hasonlóak mindhárom ábrázoláson. Greenough készíthetett rajzvázlatot, esetleg szoborhoz előtanulmányként Markóról, mindkettőn hosszú ideig Firenzében laktak, s hogy akkor is kapcsolatban lehettek még egymással, amikor Markó Appoggiéba költözött, Greenough ismeretése Markó házigazdájával, Ugolino della Gherardescával,[8] úgyszintén erre utal.

Ennek a rajznak a hasonlatossága Markóval felvet egy nagyon érdekes problémát, azt, hogy esetleg Greenough is készített egy szobrot Markóról az idő tájt, amikor H. Gasser márványszobor portréja is készült. Talán ő is készített egyet Itáliában, amit Markó magával hozott, 1853-as pesti, bécsi utazásakor, és talán Gasser is készített egyet Markóról annak bécsi tartózkodása idején. A szoborra vonatkozó adatok nem egyértelműek, ez is arra utal, hogy esetleg két szoborról lehet szó.

Érdeemes a következőkkel foglalkozni: a Vasárnapi Újság 1860-as évfolyamában cikk jelent meg[9] Markó Károly örökítése címmel. „Markó Károly a firenzei Szépművészeti Akadémia tanára és magyar akadémiai tag, akinek a pesti Műegylet némileg már ázálalt is leróta tiszteleti adóját, hogy érte requiemet mondatott, de maradó emléké csak úgy fogna megalapítani, ha sikerülne a Képcsarnoki egyet közreműködésével Markó hátrahagyott műveit megvenni, *mellszobrát elkészíttetni* és valamint Sevillában van egy Murillo-terem ... a Nemzeti Múzeum Képcsarnokában a már meglevő Markó-képekkel vagy külön Markó-termet létesíteni, vagy legalább egy nagyobb felét a Markó-iskolának, hol az ő és tanítványainak, Markó Ferenc, Károly és András, Ligeti és Szilassy Viktor műveinek volna szentelve. Hátrahagyott képeit és tanulmányait mintegy 12.000 frt.-on lehetne megvenni, miért is kiadattak a műegylet részéről aláírási ívek, hogy a hazafiaknak és műbarátoknak alkalom adassék Markó Károlynak ily módon örökítéséhez járulni. Felszólít mindenkit mint a Nemzeti Múzeum igazgatója erre Kubinyi.”

Ugyancsak a Pesti Műegylet Évkönyve[10] 1860-ban írja: „Markó Károly a firenzei szépművészeti akadémia tanára, a m. akadémia levelező tagja, nemcsak európai, hanem világhírű tájfestő és hazánkfia 1860 évi november 19.-én meghalálozván, az egyet a ferencziek templomában egy csendes mise megtartása által ... áldozott emlékének. És hogy neve örökíttessék, terveztetett, hogy a N. Múzeum képcsarnokában egy külön terem szereltesse fel Markó Képcsarnok nevezet alatt, közepén Markó szobra. Halála után maradt művek annak özvegyétől megszereztesse ... és a képcsarnoki egyet ... kéretett meg ... pénzerejéhez képest elősegítse ... már eddig is oly összeg gyűlt egybe ... melyből fedezhető...”

A szoborról levő híradások ellentmondásosak. 1864-ben végül is a király ajándékként került a Nemzeti Múzeumba Markó Károly mellszobra, melyet Gasser János készített.[11] Előzőleg a Magyar Nemzeti Múzeumban 1861-ben került napirendre Markó Károly mellszobra és életrajza, de a mutató szűkszavú bejegyzéséből közelebbi nem tudható meg.[12] Előzőleg a szoborról nem volt szó, csak az életrajzról, amelyet 1849. dec. 27-én adott Markó, valószínűleg ez az, amely jelenleg az MTA kéziratárában van. Arcképet kértek tőle 1852. jan. 13.[13]

Ugyancsak adatokat közöl a szoborról a Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve 1863-ban[14] az 1853-as évről írva Markó életrajzában, hogy „Pestről Bécsbe is elmenvén, ott diadallal és küldöttséggel fogadtattott, mint a képzőművészet ottani akadémiajának tagja, s ekkor kezdé ott mellszobrát is Gasser a pesti múzeum számára készíteni, de mely pénz hiánya miatt máig sem készülhetett s juthatott rendeltetési helyére”. Ezek szerint 1863-ban még nem volt kész [?] a szobor, holott az 1857-es évről szól a tudósítás, hogy „Gasser in Wien hat im Jahre 1857 Markó's Büste in Marmor ausgeführt”. [15] Ekkor vitelezték ki márványba Gasser. Azonban már előzőleg a Pesti Műegylet 1855. május-júniusban[16] kiállított művek lajstromában márványszoborként van említve: 1. Gasser János Bécsben, Markó Károly arc képe. „Bildnis des Carl Markó. Büste aus Marmor”.

A Divatcsarnok 1853-as 3. számából értesülünk arról, hogy „Bécsi élet, április 3. A múlt havi műkiállításán Markó mellszobra és két tájképe, az egyik 1835-ből volt kiállítva”. [17] Az a szobor, amely 1853-ban ki volt már állítva Bécsben, még 1863-ban sem készülhetett el pénz hiánya miatt s nem juthatott rendeltetési helyére. S melyet 1857-ben vitelezték ki márványból, 1853-ban már mint márványszobor volt kiállítva — így bizonyos ellentmondás mutatkozik. Mindkét szobrász monogramja: H. G., és Horatio Greenough már 1852-ben meghalt, tehát amikor esetleg Markó magával hozta 1853-ban, pesti és bécsi útja alkalmával a szobrot, félreértés történhetett esetleg. Később, Markó halála után került csak sor a szobor megvételének ügyére, amikor is a Nemzeti Múzeum számára a király, akkor ugyan még koronázatlan és kiegyezetlen Ferenc József, ajándékba adta a Múzeumnak. A szobor stílusában teljesen beleillik Greenough művei közé is, azonban az 1853-as szobor korstílusú meghatározottságával Gasser munkásságának sem mond ellent. (Sem Gassertől nem ismeretes erről vázlat vagy rajzvázlat, Greenough-nál pedig nincs fölvéve ilyen nevű szobor művei közé, mivel ha ajándékba adta Markónak, itt hagyhatta, Amerikában nem is tudtak róla. A rajz nagyon hasonlít a Markó-arcmásokhoz.)

Nem Markó lenne az egyetlen magyar ember, akiről Greenough portrét készített. Reviczky Ádám toszkánai nagykövet lányát márványba faragta, és feleségéről is készített portrét. Reviczky Markónak pártfogója volt Firenzében, és vásárolt is képet Markótól.

Firenzében 1840–41-ben a két éves Adáról, Reviczky lányáról készített egy szobrot. A modellt Greenough 1840 júliusában fejezte be és a márványt 1841 elején. A gyermek könnyű drapériában egy füves dombon ül, ahol virágkoszorú és egy gyík van, kezében levő pillangóra figyelve. A kor egyik firenzei kritikus a lelkesen méltatta e művet a város egyik újságjában, kiemelve külö-



4. Kriehuber: Férfiarckép. Horatio Greenough? Szépművészeti Múzeum. Budapest

nősen a pillangó szimbolikáját (amely a klasszikus mitológiában Psyche emblémája), és a virágét, amely az ártatlanságnak a reprezentálása. Sötétbíbora márványtalapzatra fényes arany betűkkel a gyermek neve és kora volt felírva és a Reviczky-szalonnak közepén volt elhelyezve.[18] A következő évben Greenough elkészítette Reviczkykyné büsztjét is, akit ő is nagyon szépnek tartott.

Greenough 1837-ben került először kapcsolatba Reviczky Ádámmal, az akkori toszkán követtel, akinek a segítségéhez fordult, először közvetítők révén, hogy a

Modenai herceg hozzájáruljon ahhoz, hogy Greenough Washington szobrának márványba faragásához a gipszmodelljét vámmentesen a modenai hercegségben levő Carrarába küldhesse. Reviczky segítségének köszönhetően, hogy szobrát végül is vámmentesen szállíthatta a márványkőfejtők területére, és így sok pénzt takarított meg. Ezt követően került azután sor a Reviczky-gyermekek és Reviczkykyné portréjának elkészítésére, valószínűleg ezzel akarta viszonyozni Reviczky szívességét. Nagyon valószínű, hogy Reviczky ismertette meg Markó-



5. Horatio Greenough: Samuel Finsley Breese Morse.
Washington D. C. National Museum of Fine Arts



6. Horatio Greenough: Abdiel. Art Institute Chicago

val, 1840-ben vette meg a firenzei kiállításon Markó egyik tájképét, ugyanakkor, amikor Reviczky a másik kiállított Markó képet. A festő ebben az időben még nem élt Firenzében, hanem a Pisa melletti San Giuliano-ban.

1840 júliusában írta levelében Greenough, hogy a Reviczky-kislány egészalakos portréjához elkészült a modell. Ugyanaz év októberében pedig a munka befejezéséről számol be, ekkor szeretné megemlíteni egy ottani folyóiratban a gróf liberalis segítségét a vámmenetség megszerzésével kapcsolatban. Greenough gyermekmodellek [19] iránti érdeklődésének első darabja az Éneklő gyermekek, melyet 1829-ben készített, elveszett, de tudomásunk van róla, hogy Raffaellónak a puttói után készítette (Madonna del Baldacchino c. festményen levő puttók, Pitti, Firenze). Gyermekbűsztöt készített Elisabet Cabotról (1834–35). 1834-ben a bostoni kereskedő David Sears gyermekeiről készített szobrot, annak firenzei látogatásakor. Ez igen fontos mű Greenough



7. Horatio Greenough: Washington. Washington, National Collection of Fine Arts. Smithsonian Institution

oeuvre-jében, mivel az életnagyságú szobrok szokatlanok voltak akkor még Amerikában, és ez az első életnagyságú szoborportré. Bár más, hasonló szobrokat is készített, azok azonban elvesztek, mint Reviczky Adáé is, [20] amelynek csak rajzvázlata ismeretes, és így a Sears-gyermekek szoborcsoportja maradt a legjellemzőbb tárgya a gyermek-portré műfajának Greenoughnál. A játékoságot kombinálta az aktuális portrészűrűséggel. A kis szoborcsoportot romantikusan „Forest Children”-nek is nevezték. Eredete hellenisztikus gyermek-szobrokban található, ahol kedvenc háziállataiknak kíséretében jelennek meg a gyermekek. Itt a kislány ül, a fiú mögötte áll, népszerű antik motívumok pózát adaptálta a művész.

Reviczky Ádám, kancellár, [21] 1822-ben a galíciai Gubernium alelnöke, azután magyarországi főkancellár. Mint magyar főkancellár gyakran konfliktusba kevere-



8. Horatio Greenough: *Gyermekek.*
Massachusetts Historical Society



9. Horatio Greenough: *Reviczky Ada*

dett Metternichkel, Ferenc császár halála után nem maradhatott az udvarban, később követi posztot töltött be itáliai udvaroknál, Firenze, Párma-Modenában. Ez idő alatt a karbonári mozgalommal kapcsolatosan egy összeesküvésbe keveredett, és később velencében a titkos rendőrség formálisan felügyelet alá helyezte. Nagy barátja volt a művészetnek és tudománynak, szelleműs, sokoldalúan képzett államférfinak írják, humánus modorával mindenkinek, aki ismerte, rokonszenvét megnyerte — mint Greenough-nak is. Főkanclárai működése mellett magyar főudvarmester és Borsod főispánja volt. 1836-ban, ötvenéves korában elvette a 18 éves Szumlanszky Szidóniát, két gyermeke volt, az említett Ada mellett Elek fia. Reviczky Ádámot, a volt kancellárt és toszkánai követet 1862-ben Szalay László akkor akadémiai titkár azért dicsérte, [22] mert Markó Károly segélyezésével előmozdította a nemzeti művészet ügyét. Markó Naplemente c. képéről, amelyet Reviczky 1840-ben megvett, Pisában festette és Firenzében mutatta be, Császár Ferenc „Utazás Olaszországban” c. művében is beszámolt, a kép további sorsa nem ismeretes. Reviczky már Magyarországon is kancellár korában érintkezésben volt Markóval, [23] az ő hívására ment a festő 1830-ban Kismartonból Pozsonyba, azonban sok szerencsével nem járt ez útja. Senki sem lehet próféta hazájában, írta szomorúan egy Fejérváryhoz intézett levelében.

Egy újabb problémát vet fel a Szépművészeti Múzeum legújabb szerzeményei között Kriehuber akvarellje ismeretlen férfiről, mely nagyon hasonlít Greenough-nak az arcképeihez és szoborbüsztjéhez, melyet Hiram Power készített róla. Greenough gyakran utazott Itáliából Gräfenberg-Freiwaldauba, vízgyógykúrára Priessnitzhez, és Bécsben is többször megfordult. Priessnitz arcképét is megfestette Kriehuber, és a Gräfenbergi vízgyógymód résztvevői közül is többeket, pl. Wesselényi Miklóst is. Kriehuber és Greenough találkozhattak tehát, akár Gräfenberg-Freiwaldauban, akár Bécsben. A Szépművészeti Múzeum e Kriehuber vízfestményének ábrázoltja

nagyon hasonlít a Chapman[24] és Hiram Power[25] portrékhoz az arcnál, az alak beállítására pedig jóformán megegyezik a Houbard[26] által 1844-ben festett egészalakos festménnyel, mely Greenough-t firenzei műtermében ábrázolja, Arno kutyája mellett ülve. A vonások, az arc, a haj, a pofaszakáll, a homlok, száj, orr erősen hasonlít, a nézés, öltözk, tartás, jóformán megegyező az ábrázoltakon. (E kérdés azonban még további analógiákkal való összevetést igényel).

Greenough Amerikába való végleges hazatérésekor Bostonba, a gyűjteményébe megszerzett Markó-tájképet magával vitte, gyűjteménye más darabjaival együtt. Így ennek köszönhető, hogy az amerikai tárlatlátogató közönség már 1854-ben, Greenough halála utáni kiállításkor, gyönyörködhetett egy magyar festő tájképében. Ez annál is inkább érdekeltette őket, mivel nemrég azelőtt, 1851–52-ben Kossuth amerikai látogatása is felhívta a figyelmet s a rokonszenvet a magyarokra. Greenough érdekes módon Kossuth amerikai útjával kapcsolatba került, cikket írt a Kossuth elleni támadások visszautasítására, 1851. nov. 4. és 5-én a bostoni újságba. [27] Greenough, mint Európa-ismerő amerikai fontosnak tartotta a támadások ellen kiállni, mivel Kossuth személyét s a magyar szabadságharcot igen nagyra becsülte. Az ügy előzménye az volt, hogy a New York Timesben „Attache” álnév alatt és a New York Heraldban Marseille-i levél címen november 3-án Kossuthra hátrányos megállapítások jelentek meg, melyeket a demokrata párt washingtoni főorgánuma, az United mindenképpen igyekezett ellensúlyozni. [28] Főszerkesztője, Donelson, aki előbb Berlinben és Frankfurtban diplomáciai minőségben képviselte Amerikát, heves támadást indított a National Intelligencer, a whig-párt washingtoni független lapja ellen, mely elérkezettnek látta az időt, hogy Kossuth ellen akcióba lépjen. Ez a lap volt az, amely a Kossuth-ellenes álláspontot képviselte Washingtonban. A whig-párt másik lapja a Republik ezzel ellentétes hangon írt.

A Kossuth elleni támadásoknak azután véget vetett a Mississipp-i hajónak New Yorkba érkezése, melyen

Perczel Miklós vezetésével negyvenketten érkeztek meg Kossuth kísérői közül. A New York-i sajtóban rövidesen végigfutott a hír, hogy Long kapitány személyesen cáfolta meg a közte és Kossuth között felmerült ellentéteket, de közölték azt is, hogy a Mississippi egyes tisztjei helytelenítették Kossuth magatartását, mert rossz néven vették, hogy elhagyta a Mississippit és Angliába ment. Ezzel szerintük azt a köteles figyelmet mulasztotta el, mellyel a hajót küldő köztársaságnak tartozott volna, szerintük. E nyilatkozat annak igazolására szolgált, hogy a tisztek közti Kossuth-ellenes hangulatnak nem a Kossuth–Long ellentét volt az alapja, hanem a tisztek helytelen meggyőződése. Kossuth álláspontja azonban az volt, hogy Törökországból ő aktív politikusként akart Angliába és Amerikába menni, nem pedig emigránsként. Kossuth Marseille-ben partra akart szállni, hogy Franciaországon keresztül Angliába jusson, de Napóleon Lajos köztársasági elnök az államcsínyre készülve nem engedte, attól tartott, hogy Kossuth átutazása megzavarja a belügyek nyugalmát. Ezért szállt ki aztán Gibraltárban és onnan a postahajóval Angliába utazott. Ez volt a nézeteltérések alapja. Ezt az álláspontot a New York-i lapok közül a New York Tribune és a független New York Herald igit kezelt a köztudatba belevinni, de a pro és kontra Kossuth-híreket egyaránt közölte. Sőt a Kossuth-ellenes London Times megállapításai elől sem zárkózott el, amelyekhez rendszerint saját Kossuth-barát kommentárjait kapcsolta.

A Tribune és a Herald hangját ütötte meg Washingtonban a kormány lapja, a Republik, mely teljes szövegében közölte azt a személyes búcsúlevelet, amelyet Kossuth október 13-án Long kapitányhoz intézett, amikor a Mississippi hajót Gibraltárban elhagyta.

Az incidens hamarosan elsimult, az érdeklődés láza és a lelkesedés pedig feltartóztathatatlanul fokozódott.

Az újságokban megjelent támadásokra jóformán elsőként válaszolt Greenough, mivel ő a november harmadiki vádakra még aznap írt válaszlevelet a Boston Transcript számára. [29] Greenough barátja volt Edvard Everett író, akit Daniel Webster szenátor a magyar ügyek melletti közlemény megválaszolásába bevont, szintén bostoni és jó barátja volt Greenough-nak.

Greenough személyes ismeretségbe is került Kossuthal. 1851 novemberében Washingtonba utazott, 1852 januárjában tért vissza Bostonba, közben megállt New Yorkban is. Amikor Kossuth Amerikába érkezett, Greenough-t egyórás kihallgatáson fogadta, [30] valószínűleg New Yorkban, talán Bostonban, ahol Kossuth amerikai körútján szintén megfordult. Kossuthot Amerikában „Magyarország Washington”-jának nevezték, ekként látható chicagói emlékmén, amellet Mózés, Washington, Kossuth-ról készitettek érmekeket, mint Ázsia, Amerika, Európa megsemmélyesítőiről. [31] Az amerikai Washington-szobor alkotója feltétlenül érdekes volt Kossuth számára, aki az ő védelmében leveleket írt a hírlapoknak. Kossuth december 5-én érkezett Amerikába, január 31-én Washingtonban volt, az elnök fogadta, január 3-án elnöki ebédet adott Kossuth tiszteletére. Kossuthot a Kongresszus is fogadta a Kapitólumban, a szenátusban és a Képviselőházban. Láthatta Greenough Washington-szobrát a Kapitólum előtt, a szabad ég alatt.

Greenough magyar kapcsolatait áttekintve megállapíthatjuk, hogy a magyar szakirodalomban már eddig is ismert Markó–Greenough kapcsolat a Greenough–Reviczky, és a nagyon jelentős Greenough–Kossuth kapcsolattal bővült. Greenough műveit tanulmányozva pedig arra az eredményre juthatunk, hogy Greenough egy rajzában felismerhető id. Markó Károly portréja, Greenough saját portréja pedig esetleg a Szépművészeti Múzeum egy új szerzeményű Kriehuber-akvarelljében ismerhető fel.

Greenough néhány magyar vonatkozású levele: Letters of Horatio Greenough, American Sculptor. Edited by Nathalia Wright. The University of Wisconsin Press, 1972 211. o.

96. To Richard Henry Wilde (May) 1837.

My Dear Sir,



10. Barabás Miklós: Markó Károly. 1853. lit

Being obliged to go the Studio at an early hour I write instead of coming to you in person. I have occasion to ask your good offices with the Austrian Minister[1], through such friends as you can move in my behalf. My case is this- The Duke of Modena 2 in the plenitude of his financial wisdom has laid a duty of 2 franks per metrical pound, on plaster models entering the „felicissimi stati”. This lash takes about 60 Napoleons out of my pocket, smart money for enjoying the privilege of sending 3 or 4 hundred more in Carrara. Now I am told that by applying through the Austrian minister I can get permission to enter my cast „in transito” for one year, say. Will you have the goodness to enquire of the English or French minister[4], whether they are willing to ask such a favour of the Austrian Ambassador or if they will give me line of introduction to him, that I may plead my own case.

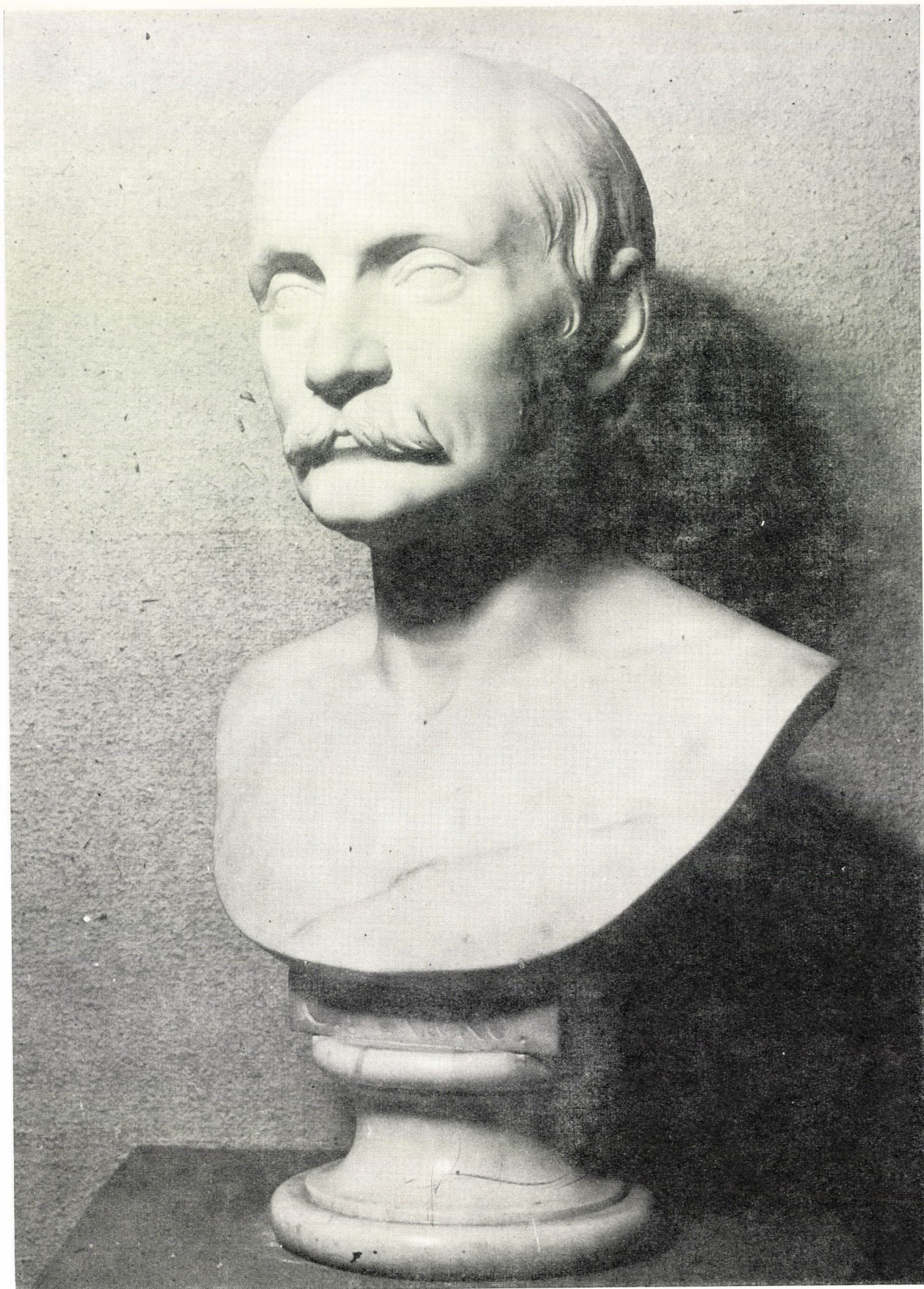
Notes. This letter was apparently written not long before that of 6 June 1837 (Letter 97), in which Greenough refers to his difficulty in deciding whether to send the cast of his Washington to Carrara or have the marble sent to him in Florence. Manuscript Department of Rare Books and Manuscripts, BPL.

1. Count Adam Reviczky von Reviczky (1786–1862) a native of Hungary, was Lord High Chancellor there until 1836, when he became Austrian minister to Tuscany; later he retired to a monastery, where he died (Pallas Nagy Lexikon, Budapest, 1897, vol. 14.) He succeeded in getting permission for the cast of the Washington to be sent to Carrara duty-free (see letter 152)

286. o. 145. levél To Charles Sumner 12 July 1840 Florence

... I have lately been much gratified by an order from the Countess Reviczky wife of the Austrian Minister here to make a full length portrait of her daughter. [3] It is already modelled.

287



II. H. Gasser: Markó Károly. Szépművészeti Múzeum



12. Horatio Greenough: Markó Károly?



13. H. G. monogram

3. The wife of Count Reviczky was the Baroness Szidonia Szulanszky (b. 1818). They had two children: Ada (B. 1838), who became a nun, and Alexis Elek (d. 1886). (Pallas Nagy Lexikon Budapest, 1897. vol. 14.; Ivan Nagy, Magyarország családai (Hungarian families, Budapest 1862.: information furnished by F. Redő, General Director, Orsz. Szépművészeti Múzeum, Budapest).

295. o. 152. levél to Joseph Green Cogswell 13 october 1840 Florence oct. 13-40

... I am at present employed in finishing a full length of the Daughter of the Count Reviczky the Austrian Envoy to this court—a gentleman to whose kindness I owe the introduction of my Statue into the State of Modena, where the quarries are, free of duty—if this circumstance could be mentioned in some journal in the manner which so liberal an act on the part of an Austrian minister deserves, I should be truly much obliged, as we have no minister here and it is quite out of my power to make a return in kind for the favour I have received.

211. o. 96. levél. Richard Henry Wilde-nek. 1837 május Kedves Uram!

Mivel korán a műterembe kell mennem, írok Önnek, ahelyett, hogy személyesen elmennék. Az Ön szíves közbenjárását szeretném kérni az osztrák követnél[1]—olyan barát révén, mint Ön, javamra fordulhatnak a dolgok. Esetem a következő: A modenai herceg pénzügyi bölcsességének teljében fél kilónként két frank vámot vetett ki a „felicissimi stati” területére érkező gipszmodellekre. Ez az ostromsapás kb. hatvan napóleont vesz ki a zsebemből — fájdalomdíjul a privilégiumért, hogy azután még három- vagy négy-százzal többet küldhetek Carrarába. Most azt mondták nekem, hogy ha az osztrák követen keresztül folyamodom, megkaphatom az engedélyt, hogy gipszemet „in transito” beléptethessem, mondjuk, egy évre. Lenne olyan jó és megérdemlődné az angol vagy a francia követől, hogy hajlandók lennének-e számomra ezt a kegyet kérni az osztrák követől, vagy bemutatnának-e engem neki, hogy képviselhessem saját ügyemet. Stb.

Jegyzetek. Ez a levél nyilvánvalóan nem sokkal a 97. levél, azaz 1837. jún. 6. előtt íródott, melyben Greenough utal arra, hogy nehéz elhatározni, elküldje-e Washingtonja gipszét Carrarába, vagy a márványt küldesse el magához Firenzébe. Manuscript Department of Rare Books and Manuscripts, BPL.

1. Reviczky Ádám (1786—1862) gróf, Magyarország szülötte, 1836-ig kancellár volt otthon, azután lett Toszkánia osztrák követe, később visszavonult egy kolostorba, ott is halt meg. (Pallas Nagy Lexikon, Budapest, 1897, 14. kötet) Sikertelenül engedélyt szeretnie, hogy a Washington gipszet vámentesen lehessen Carrarába szállítani. (lásd a 152. levelet)

286. o. 145. levél Charles Sumner-hez. 1840. július 12, Firenze.

... Nemrég abban a megtiszteltetésben részesültem, hogy az osztrák követ feleségétől, Reviczky grófnőtől megrendelést kaptam leánya egészalakos portréjának elkészítésére.[3] Már megvan a modell.

287. o.

3. Reviczky gróf felesége Szulanszky Szidónia baroness volt (sz. 1818), két gyermekük: Ada (sz. 1838), aki apáca lett és Alexis, Elek (megh. 1886) (Pallas Nagy Lexikon, Budapest, 1897, 14. kötet.; Nagy Iván: Magyarország családai, Budapest 1862.: az információt Redő F., a budapesti Országos Szépművészeti Múzeum főigazgatója szolgáltatta.)

295. o. 152. levél. Joseph Green Cogswell-hez. 1840. október 13, Firenze

Jelenleg a befejező munkákat végzem az udvar osztrák követe, Reviczky gróf lányának egészalakos portréján. A gróf kedvességének köszönhetem, hogy vámentesen szállíthattam be szobromat Modena állam területére, ahol a kőfejtők vannak. Ha ezt meg lehetne említeni egy folyóiratban, oly stílusban, amelyet megérdemlően ilyen liberális tett egy osztrák követ részéről, igazán nagyon le lennék kötelezve, tekintve, hogy nekünk nincs itt követünk és így nem vagyok abban a helyzetben, hogy viszonzzam a kapott szívességet.

Letters of Horatio Greenough. American Sculptor. Edited by Nathalia Wright. The University of Wisconsin Press (1972)

391. o. 211 (levél) To the editor of the *Boston Daily Evening Transcript* (3?) November 1851

Mr. Editor: The sympathy with Hungarian patriotism pales and dwindles. Kossuth[1] whose apotheosis had been proposed while he was a prisoner, is now to be kicked out of the borders of civilization. A letter from somebody's correspondent in Marseilles, without the name of a man subscribed, attacks this fallen hero, and words which *may be* but hireling slander, circulate and are backed by editorial disparagement of him whom we had taken under our protection.[2] Sir, let us not do things by halves. Let us send a deputation to General Görgey and Haynau[3] and invite them to our shores. The former, who did so much for law and order by leading his trusting troops into the Tartar trap, now hides his head in a suburban villa at Graetz.[4] The latter, red to the skin with the blood of the wives and children of rebels, is kicked for daring to write his glorious name in democratic London. These, sir, are the real demigods of this century. Let us give a lesson to the *ignorant present* by showing Europe that, by doing for these men, we know where to find merit and how to reward it.

Yours truly H. G.

Notes. Greenough and his family arrived in Boston from Europe on 17 October 1851. The letter is dated on the basis of internal evidence (see n. 2. below) and on the basis of its date of publication.

Source: *Boston Daily Evening Transcript*, 4 November 1851. p. 2.

1. Major Louis Kossuth (1802–94), one of the principal figures of the Hungarian uprising of 1848, fled after the Austrian victory to Turkey. In September 1851 he embarked on the U. S. man-of-war *Mississippi* for America but interrupted his voyage with a three-week visit in England in October and November.

2. Presumably Greenough refers to an article in the *Transcript* for 3 November 1851, „Kossuth and the Mississippi”. It reprinted from the *Newark Daily Advertiser* a letter from a former U. S. congressman who reported that Kossuth had expressed offensive revolutionary sentiments and had refused to cooperate with American officials in Marseilles.

3. Arthur Görgey (1818–1916), Hungarian military leader under Kossuth, capitulated to the Russians.

Julius Jakob Haynau, Baron von Haynau (1786–1853), Austrian general, ordered the execution of the vanquished Hungarian Chiefs.

4. Or Grätz, then in Poland.

Letters of Horatio Greenough, American Sculptor. Edited by Nathalia Wright. The University of Wisconsin Press, 1972.

391. o. 211. levél. A *Boston Daily Evening Transcript* szerkesztőjének. 1851. november (3?)

Szerkesztő Úr! A magyar hazafiság iránti együttérzés halványodik és apad. Kossuthot[1] akit az egekig magasztaltak, míg börtönben volt, most a civilizáció határain túlra akarják űzni. Valakinek a Marseilles-i tudóstója, aláírás nélküli levélben támadja ezt a bukott hőst és olyan szavak forognak közkézen és találnak támogatóra szerkesztői becsmérésekben ez általunk pártfogolt hősről,[2] amelyek csak bérenc rágalmak lehetnek. Uram! Ne végezzünk fél munkát! Küldjünk követeket Görgey tábornokhoz és Haynauhoz[3] és hívjuk meg őket hozzánk. Az előző, aki olyan sokat tett a jogért és a rendért azáltal, hogy gyanútlan csapatait a tatár csapdába vezette, most Gratzban[4] bujdosik egy városszéli villában. Az utóbbit, aki nyakig gázolt a lázadók asszonyainak és gyermekeinek vérében, kirúgtuk, amiért dicsőséges nevét le merészelte írni a demokratikus Londonban. Ezek, uram, e század igazi félistenei. Adjunk leckét a tudatlan jelennek azzal, hogy támogatva ezeket az embereket megmutatjuk Európának: mi tudjuk, hol lelünk erényre és hogyan jutalmazzuk azt.

Öszinte híve H. G.

Jegyzetek. Greenough és családja Bostonba érkezett Európából 1851. október 17-én. A levél datálása a tartalomra alapozott (lásd 2. sz. jegyzetet) és a publikáció időpontjára.

Forrás: *Boston Daily Evening Transcript*, 4 November 1851, 2. o.

1 Kossuth Lajos kormányzó (1802–1894), az 1848-as magyar forradalom egyik főalakja, az osztrák győzelem után Törökországba menekült. 1851 szeptemberében az amerikai Mississippi csatahajóval Amerikába indult, de októberben és novemberben háromhetes angliai látogatással szakította meg utazását.

2 Feltehetően Greenough a *Transcript* 1851. november 3-i számának cikkére céloz, a „Kossuth and the Mississippi” címűre. A cikk újra közölte egy egykori egyesült államokbeli képviselő a *Newark Daily Advertiser*-ben megjelent levelét, mely szerint Kossuth offenzív forradalmi érzelmeinek adott kifejezést és visszautasította az amerikai tisztviselőkkel való együttműködést Marseillesben.

3 Görgey Artúr (1818–1916) magyar katonai vezető volt Kossuth alatt, kapitulált az oroszoknak.

Julius Jakob Haynau, Haynau bárója (1786–1853), osztrák tábornok, elrendelte a legyőzött magyar vezérek kivégzését.

4 Vagy Grätz, akkor Lengyelország területén.

213. To the editor of the *Boston Daily Evening Transcript* (4?) November 1851

Mr. Editor:

In the *New York Herald* of Nov. 3d, I find, under the head of „Our Marseilles Correspondence”, a long account of Kossuth's alleged misbehavior at Spezzia and afterwards at Marseilles. We are told, sir, that this man and his hangers-on have forced Commandore Morgan[1] to order away the Mississippi from the Gulf of Spezzia, on account of their insubordination and exciting speeches. Why was not Kossuth set on shore? Does „our correspondent” not know that Spezzia is in the kingdom of Sardinia, and that thousands of Austrian rebels are at this moment protected by that Government, may pensioned from Turin? If, however, the Hungarian patriots were demagogues at Spezzia, they had become somewhat worse at Marseilles. Hear „our correspondent”.

„I have been told by a gentleman, who was personally acquainted with Capt Long[2], that all these Hungarian heroes (with the exception of two or three, behaved themselves like gentlemen) gave him great trouble. They complain of their accommodations, find fault with their food, and, last not least, do all in their power to create disturbance on board of the man-of-war.”

Now, sir, I am not intimate with Capt Long, though I can claim the honor of his acquaintance, and I much doubt, if he would suffer in any harbor the presence of any heroes whatever, who were doing all in their power to create disturbance on board of the man-of-war under his orders. But our correspondent evidently has been probing pretty deeply for reliable information. Hear him once more: „Kossuth is surrounded by spies, who are paid by the Austrian Government. I am told by good authority that there is a Jew with his wife and seven children who are with him in this capacity.” One of these seven is doubtless an *enfant terrible*. Really, this is „piling it up rather too mountainous”.

That Austria pays spies is no secret; but she knows to choose them and correspondents also. The haughty house[3] that, after centuries of domination, was fabled by the arm and the skill of Kossuth, to break down the dyke that held back the greedy Muscovite — that house that perjured itself in Tuscany, butchered in Brescia, cannonaded Prague, and made the fusillade familiar to every denizen of the Vienna Bastion — that house, sir, will not spare gold to blacken the man whose boast it is and ever will be that he brought it to the brink of destruction — nay, unless I read the symptoms amiss, yet further than the brink.

Whither are we allowing ourselves to be cajoled or hurried, or deceived? Cast your eye back, sir: read the

appreciations of Austrian policy and Austrian tyranny that have dropped, like rain from the press the England and America, since 1820-not incoherent and puerile tattle of „our correspondents”, but sober reasonings and historical verdicts, by the first minds and best hearts of Britain and America. Are we now turn our backs on the foe of Austria, and this after taking him under our guns and our flag, because a paper infamous from the day it first polluted this land with its hireling venom, takes up the yelp, of which the bull-dog Times[4] barks the key note, and shall we do this, without asking if „our correspondent” be a man or a woman-an American or a stranger, a protestant or one who confesses to a Römish priest?

H. G.

Notes

Source: Boston Daily Evening Transcript, 5 November 1851. p. 2.

1 Charles W. Morgan, commander of the U. S. squadron in the Mediterranean.

2 John C. Long was captain of the Mississippi.

3 Of Habsburg

4 The New York Daily Times for 3 November 1851 contained a violent attack on Kossuth in an article headlined „Kossuth. Letter from an American Attache. Alleged Misconduct of Kossuth and his Suite.” The paper also ran an editorial entitled „Kossuth again”, regretting the tone of the article and defending Kossuth.

Letters of Horatio Greenough, American Sculptor. Edited by Nathalia Wright. The University of Wisconsin Press, 1972.

393. o. 213. levél. A Boston Daily Evening Transcript szerkesztőjének. 1851 november

Szerkesztő Őr

A november 3-i New York Herald-ban „Our Marseilles Correspondence” cím alatt hosszú beszámolót találtam Kossuth állítólagos helytelen magatartásáról Spezziaiban és azután Marseilles-ben. Azt mondják, uram, hogy ez az ember és sleppje az engedelmesség megtagadásával és izgató beszédekkel arra kényszerítették Morgan parancsnokot, hogy eltávolíttassa a Mississippit Spezzia öbléből. Miért nem tették Kossuthot partra? Nem tudja a „mi tudósítónk”, hogy Spezzia a szárd királyság területén fekszik és hogy osztrák felkelők ezreit védi jelenleg ez a kormány, sőt, fizeti Torinóból? Ha azonban a magyar hazafiak hazug néplázítók voltak Spezziaiban, még inkább azokká váltak Marseilles-ben. Hallgassuk csak „tudósítónkat”.

„Egy úriembertől értesültem, aki személyes ismerőse Long kapitánynak, hogy mindezek a magyar hősök (két-három kivétellel, akik úriemberek módjára viselkedtek) nagy gondot okoztak neki. Hol a szállásukra panaszkodtak, hol az ételükben találtak kifogásolni valót és végül de nem utolsósorban, minden képességüket latba vetették, hogy zavart keltsenek a hadihajó fedélzetén.”

Nos, uram, én ugyan nem vagyok Long kapitány intim barátja, noha dicsekedhetem nagybecsű ismerettségével, de nagyon kétkem, hogy bármely kikötőben bár-

miféle hős jelenlétét eltűrné, aki mindent elkövet, hogy a parancsnoksága alatt álló hadihajón zavart keltsen. De tudósítónk nyilván alaposan utánanézett a hiteles információknak. Halljuk csak újra: „Kossuth spionokkal van körülvéve, akiket az osztrák kormány fizet. Megbízható forrásból értesültem, hogy vele van egy zsidó a feleségével és hét gyermekével, ebben a minőségben.” Egyik a hét közül biztosan enfant terrible. Ez aztán mindennek a teteje!

Hogy Ausztria kémeket fizet, nem titok; de megvágatja őket, mint ahogy tudósítóit is! Ez a büszke uralodóház, melyet századok uralma után Kossuth fegyvere és ügyessége arra kényszerített, hogy ledöntse a mohó muszkákat visszatartó gátat, az a ház, amely esküszegést követett el Toszkániában, mészárlást rendezett Bresciában, ágyúzta Prágát és a bécsi bástyák minden polgárát megismertette a sortűzzel, az a ház, uram, nem sajnálja az aranyat, hogy befektetésen egy embert, aki most már örökre azzal büszkélkedhet, hogy a tönk szélére juttatta őt, sőt, hacsak nem értelmezem helytelenül a szimptomákat, még tovább, mint a tönk széle.

Meddig hagyjuk magunkat rászedni, elsieltett tettekre ragadtatni, becsapni? Emlékezzen csak vissza, uram: olvassa csak az osztrák politikáról, az osztrák önkényuralomról szóló cikkeket, melyek esőként záporoztak Anglia és Amerika nyomdáiából 1820 óta — nem összefüggéstelen és gyermekes locsogás volt ez „tudósítóink” tollából, hanem Britannia és Amerika legkiválóbb elméinek és legjobbbb érzelmű embereinek józan érvelése és történelmi mérlegelésre alapozott véleménye. Fordítsunk most hátat Ausztria ellenségének, miután fegyvereink és zászlóink védelme alá vettük, csupán mert egy megjelenése óta bérenc méregfogáról hírhejt szennylap csaholni kezd, melyhez a bull-dog Times ugatja a vezérszólamot, és tegyük ezt anélkül, hogy megkérdeznénk, „tudósítónk” vajon férfi-e vagy nő, amerikai-e vagy külföldi, protestáns-e vagy a római katolikus papoknak gyón?

H. G.

Jegyzetek

Forrás: Boston Daily Evening Transcript, 1851. november 5. 2. o.

1 Charles W. Morgan az U. S. csapatok parancsnoka a Mediterráneumban.

2 John C. Long a Mississippit kapitánya volt.

3 A Habsburg-ház.

4 A New York Daily Times 1851. nov. 3-i száma tartalmazott egy Kossuthot élesen támadó cikket „Kossuth. Letter from an American Attache. Alleged Misconduct of Kossuth and his Suite.” (Kossuth. Egy amerikai attaché levele. Kossuth és kíséretének állítólagos zavart keltő magatartása.) Az újság megjelentetett egy szerkesztői cikket is „Kossuth again” (Ismét Kossuth) címmel, mely sajnálkozik a fenti cikk hangnemén és védelmébe veszi Kossuthot.

A leveleket fordította: Czére Andrea

POGÁNY-BALÁS EDIT

Résumé

Horatio Greenough, sculpteur américain, vivait à Florence, en même temps que Charles Markó. Il naquit à Boston en 1805, et fut arrivé à l'an 1825 — premier américain à Rome. En 1831, lors de son séjour à Paris il fit le buste de Lafayette. Son oeuvre le plus célèbre est le monument colossal de Washington en marbre. Greenough étudia aussi la politique européenne et sympathisa avec la lutte pour l'indépendance hongroise de 1848 et l'activité de Kossuth. Le rapport entre Greenough et Markó pose la question d'une statue qu'il a fait du peintre bien connu par lui — de son collègue-professeur à l'Académie de Florence. Un dessin de Greenough dont la figure est inconnu — qu'on tient pour Joseph Russel — montre

un rapport très proche avec les portraits du vieux Charles Markó qui datent vers 1850 et sont des figures sans barbe, en outre avec la litographie de Barabás et avec le buste en marbre se trouvant au Musée des Beaux Arts de Budapest. Greenough put faire de Markó une esquisse peut-être une étude d'une statue. Ce n'était son seul portrait fait d'un hongrois. Il sculpta en marbre le buste de la fille de l'ambassadeur Ádám Reviczky. Parmi les acquisitions les plus nouvelles du Musée des Beaux Arts une aquarelle de Kriehuber, faite d'un homme inconnu, pose un nouveau problème — car celle-ci est très ressemblant aux portraits de Greenough et à ses bustes, faits par Hiram Power. Greenough partit de l'Italie pour Gräfenberg-Freiwaldau,

ayant pour objet de suivre un traitement, pour voir Priessnitz, et ainsi il séjourna souvent à Vienne. Kriehuber fit le portrait de Priessnitz et p. ex. de Nicolas Wesselényi qui se trouvait parmi les curistes de bain. Kriehuber et Greenough purent se rencontrer à Gräfenberg-Freiwaldau ou à Vienne. La figure de l'aquarelle de Kriehuber, au Musée des Beaux Arts, se ressemble beaucoup aux portraits de Chapman et H. Power quant au visage, et la mise en place de la silhouette, à vrai dire s'accorde avec la peinture faite en 1844 sur une silhouette complète, laquelle représente Greenough dans son atelier de Florence.

En retournant à l'Amérique pour sa collection, il emporta le paysage de Markó qui fut exposé en 1854. Les américains semblèrent s'y intéresser car peu avant en 1852, le séjour de Kossuth fit attirer l'attention sur les hongrois, — Kossuth fut allé à Boston aussi. Il est intéressant que Greenough se lia avec le séjour de Kossuth en Amérique et c'était lui qui écrit un article aux journaux de Boston, pour refuser les attaques contre Kossuth.

Greenough comme un américain connaisseur de l'Europe reprouvait les attaques car il estima beaucoup Kossuth lui-même, et la guerre hongroise pour l'indépendance.

A vrai dire, ce fût lui le premier qui répondit aux attaques. Greenough se lia avec Kossuth personnellement qui l'eût reçu en audience d'horloge. Kossuth fut nommé en Amérique — Washington de la Hongrie. Le créateur de la statue Washington d'Amérique fut sans doute intéressant pour Kossuth, qui put voir son oeuvre devant le Capitole, en plein-air. En résumant les rapports hongrois de Greenough, on peut dire que dans la littérature hongroise des rapports déjà connus entre Markó et Greenough, et Greenough et Reviczky se sont élargis d'un rapport très important entre Greenough et Kossuth.

En étudiant les oeuvres de Greenough on peut aboutir au résultat de reconnaître dans l'un de ses dessins le portrait du peintre hongrois, tandis que le propre portrait de Greenough peut être reconnu dans une aquarelle acquise depuis peu de temps par le Musée des Beaux Arts de Budapest.

JEGYZETEK

1 Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve Pest. 1863. 76. o.: Markó Zivataros tájképe szivárvánnyal, mely igen híres amerikai szobrász Grünhoff által vétetett meg.; Pogány Ö. Gáborné [Balás Edit]: Id. Markó Károly. Budapest. 1954. 45. o. Pogány Ö. Gáborné [Balás Edit]: Id. Markó Károly művei. Művészettörténeti tanulmányok. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954—55. Budapest. 1957. 387. o.

2 Travels, Observations, and Experiences of a Yankee Stonecutter. 1852. (Horatio Greenough, pseudonym Horace Bender).

3 Wright, Nathalia: Horatio Greenough, The First American Sculptor. Philadelphia. 1963.; Crane, Sylvia: White Silence. Miami. 1972.

4 Swan, Mabel: The Boston Athenaeum Gallery, 1827—1873. Boston. 1940.

5 Taft, Lorado: The History of American Sculpture. New York 1903. 50. o.

6 Greenough Washington-szobra, Washington, National Collection of Fine Arts. Smithsonian Institution.; Everett, Alexander: Greenough's Statue of Washington. United States Magazine and Democratic Review. XIV. k. no. LXXII. 1844. jún. 618—621. o.; Craven, Wayne: Horatio Greenough's Statue of Washington and Phidias' Olympian Zeus. The Art Quarterly, XXVI. No. 4. 1963. 429—440.; The Classical Spirit in American Portraiture. Providence. 1976. 20. o.

7 Greenough rajzát Nathalia Wright i. m. publikálta feltételesen Joseph Russel-nak.

8 Nathalia Wright i. m. 218.: Markó tájképén kívül más műtárgyakat is szerzett Itáliában Greenough, amelyek halála után felesége birtokában voltak, egy „Heródiás” Van Dyck-től, egy Bronzino, egy Királyok imádása Veronese iskolájából, a Sziennai katedrális belseje Leblanc-tól, és Ugolino della Gherardesca portréja Bezzuolittól. Ezek ki voltak állítva a bostoni Athenaeumban 1854-ben, 1895-ben: „Auction Sale... May 16th and 17th... Catalogue of Rare Etchings from the Estates of the Late Horatio Greenough and the Late William Clarence Burrage. Boston. F. C. Libbie.

9 Vasárnapi Újság 1868. 650. o.

10 Pesti Műegylet Évkönyve 1860. Pest. 1861. 7. o.

11 A Magyar Nemzeti Múzeum. Budapest. 1902. 1864. évre: a király ajándékba adja Markó Károly mellszobrát, amelyet Gasser János készített.

12 Kaposy János: A Magyar Nemzeti Múzeum igazgatói irattárának mutatóiról. Magyar Múzeum. 1946. 34. o.

13 Kaposy i. m. 34. o.

14 A Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve 1861. és 1862. Pest. 1863. 68. o.: „1853-ban... Pestről Bécsbe is elmenvén, ott diadallal és küldöttséggel fogadtatott, mint a képzőművészet ottani akadémiájának tagja, s ekkor kezdé ott mellszobrát is Gasser a pesti múzeum számára készíteni, de mely pénz hiánya miatt maig sem készüthetett s juthatott rendeltetési helyére.”

15 Wurzbach, Biographisches Lexikon. Wien. 1867. 16. k.: 1857-ben Hans Gasser márvány mellszobrot készített róla.

16 Pesti Műegylet Kiállításai. 1855. május 16—június 13, és jún.

15—júli. 13. Gasser, Markó Károly. Büste aus Marmor 1000. frt. (Markó Károly arcképe).

17 Divatcsarnok. 1853. 3. sz. Borítéklapon: „Bécsi élet, április 3. A múlt havi műkiállításon Markó mellszobra és két tájképe, az egyik 1835-ből, volt kiállítva.”; — Az új osztrák műegylet korabeli rendkívüli sikereit azzal is elérte, hogy az egyesület vezetősége arra törekedett, hogy a kor híres külföldi művészeinek műveit is megnyerje a kiállítás számára. vö.: Ranzoni, E.: Malerei in Wien. Wien. 1873. 96. o.; — Greenough szobrát már csak azért is kiállíthatták, mivel külföldi művész.

18 Letters of Horatio Greenough. American Sculptor. Edited by Nathalia Wright. The University of Wisconsin Press. 1972.; Nat. Wright i. m.

19 Francis Booth ed.: Letters of Horatio Greenough to his brother Henry Greenough Boston. 1887.; Wright, Nat. Horatio Greenough, Philadelphia 1963., Crane, Sylvia: White Silence. Miami. 1972., The Classical Spirit in American Portraiture. Providence. 1976. 24.

20 Nat. Wright i. m. 215, 346.

21 Reviczky Ádám, Wurzbach, Biographisches Lexikon. 20. k., Springer, Geschichte Österreichs. 1864. Leipzig. 1. k. 361. o., Pesti hírnök, 1862. Nr. 244.

22 Pogányné i. m. 1957. 364. o.

23 Pogányné i. m. 362. Reviczky hívására ment Pozsonyba Kismartonból. Reviczky, mint kancellár jelen volt, amikor Ferdinánd fhg. a későbbi király aggteleki látogatásakor fáklafénnnyel megvilágítva mutatták be neki a barlangot, erről a látogatásról a barlang egyik oszlopát Ferdinánd oszlopának nevezték el. Valószínűleg ekkor Wass Imre mérnökkel együtt jelen volt Markó, és ebből az időből származik az aggteleki barlangról készített sorozatának egyik része. Éppen emiatt fizettek valószínűleg elő az aggteleki sorozatra Markó pártfogói, Andrássy István, ahogy ezt egy levélből tudjuk. Brudern, mint az Andrássyak barátja került kapcsolatba Markóval.

24 John Gadsby Chapman: Horatio Greenough arcképe. (Silvia Crane, White Silence. Greenough, Powers and Crawford. American Sculptors in Nineteenth Century in Italy. University of Miami Press. 1972. után.

25 Hiram Power, Greenough arcképe. Boston.

26. William James Hubbard. Horatio Greenough műtermében, Firenzében. Valentine Museum. (The American Portrait. Worcester. 1974.)

27 N. Wright, Letters.

28 Jánosy Dénes: A Kossuth-emigráció Angliában és Amerikában. 1851—1852 I-II. Budapest. 1940—1948. Magyar Történelmi Társulat. László Károly: A marselle-i partraszállás. Írások Kossuth Lajosról. Budapest. 1952. 123. o.

29 The Diary and lettersbooks of Edward Everett, Massachusetts' Historical Society.: N. Wright, 266. o.

30 N. Wright, 286. o.

31 Vayer Lajos: Kossuth alakja az egykorú művészetben. Kossuth Emlékkönyv. Budapest. 1952. II. 452. o.

POGÁNY-BALÁS EDIT

FERENCZY VALÉR ÉS AZ ERDÉLYI RÉZKARCMŰVÉSZET

Nem lett zseni, ahogy apja, Ferenczy Károly remélte. Alkotásai eredetiségében is más mértékkel méri, mint testvéreit.

Méltánytalan azonban az a lexikoni tárgyilagosság és szűkszavúság, mellyel a legidősebb Ferenczy-testvér emlegetni szokták. Ferenczy Valér életművének értékelésében *tárgyi és szellemi hagyatékaival* egyaránt számot kell vetni. E teljesség, a munkálkodásáról alkotott kép ilyen egységbe foglalása mutathatja fel érdemeit, segíthet hozzá egy valósabb, igazabb, tárgyilagosságában is hitelesebb portré megrajzolásához.

Festészetében kimagasló teljesítményekre is képes volt, lehetőségeket csillantott meg; nem borítanak el mindent *szürke korszakainak* erőtlen kísérletei. Revelációja volt és kudarcaiért bizonyosan kárpótlása a *rézkarc lehetőségeinek* felismerése. Népszerűsítője, szinte újrafelfedezője lett a rézkarcnak az erdélyi művészetben. Írásban, előadásokon és személyes példaadással terjeszti a grafikának ezt a lassan nagykörűvé érő, de művelésében hozzáértést, technikai jártasságot kívánó műfaját.

Kora egyik legműveltebb alkotója volt. Nem mindennapi nyelvtudása, ízlése teszi lehetővé, hogy utazásai során mindig az érdemest és lényegest lássa meg, íráskészsége pedig élményeinek tolmácsolásában segíti. Könyvet ír apja életéről. Ez a Ferenczy Károly portré pedig egyszerű háttérreljárásával kortörténeti képpé szélesedik. Ritka vallomássá lesz, szinte egyedivé művésztünk történetében, amit a kritika nem is késett tudatosítani — képzőművész fiú írt képzőművész apáról.[1]

A húszas évek végéig élt Nagybányán; törzstagja volt a kolóniának. Művészképzésünk történetében szabadiskolai tanári működését is számon tartjuk.

*

A művészpályán tett első lépéseit Ferenczy Valér egy anekdotikus ízü, ám valóban megtörtént epizódtól számítja. 1896-ban, a kolóniaalapítás évében, a szüleivel jött Nagybányára. Gimnazista volt már, a művészi szépre és a táji szépségekre ráérző élénk és gyorsan rögzítő alkat, akit lenyűgöz és fogvatart az első nagybányai nyár lázas-lelkes hangulata. Nagyobbik fiát Ferenczy Károly a Hollósy iskola festőtársaságába is magával viszi. Szerette Valér felnőttes komolyságát, az ügy iránti lelkesedését. — „Na, Károly, nem adod be a kisfiadat az iskolába?” — kérdezte egyik festőbarátja kötekedve. „Apám — emlékezik Valér —, mit tehetett mást, megkérdezett, hogy akarok-e az iskolába járni, én pedig vállaltam. . . Ez a pár szó, ez a kis ugratás lendített bele festőpályamba. . .”[2]

Tízéves volt, ikertestvéreinél, Noéménél és Béninél öt évvel idősebb, mikor tanúja lehetett a *nagybányai táborverésnek*. 1885. november 22-én született Körmöcbányán, és születése helyét akár „véletlennek” is tekinthetnénk. A Ferenczy családnak vajmi kevés köze volt a felvidéki városkához; Szentendre és München, majd Nagybánya lesz állandó megtelepedésük helye. Müncheni élményei keltik fel érdeklődését a művészi munkálkodás iránt. Szépérzéke egészen korán kifejlődik, hiszen édesanyja nem mulasztja el, hogy kiállításokra, képtárakba elvigye. A bajor főváros egyik villanegy-

dében, Neuwittelsbachban laknak, innen járnak be tárlatokra, mindenekelőtt a Sezession bemutatóira, melynek Ferenczy Károly is tagja és rendszeres kiállítója volt. Münchenből Nagybányára kerülni — olvassuk a Nyugatban, 1931-ben megjelent emlékezéseiben — „akkora ugrás volt számomra, hogy nagyobb bajos volna képzelni”. [3] Egészen más a táj, a környezet, de a közösség is, amibe itt kerül. A Ludwigs-Gymnasiumot a nagybányai városi gimnázium második osztályára cseréli fel. S míg Münchenben német diáktársai, úgy most a bányaiak vették észre és rótták fel idegenségét. [4] Jó rajzos már ezekben a korai években. „Egyik első iskolai rajzomat, amiért megdicsérték — emlékezik nagybányai iskolai élményeire —, Antiról csináltam, egy cigányfiúról, aki a groteskségig csúnya emberpéldány volt.” [5]

Gimnáziumi tanulóéveivel párhuzamosan jár a Hollósy-iskola korrektúráira, majd megalakulásától kezdve a Ferenczy, Réti, Thorma és Grünwald vezette szabadiskolába. Az iskola látogatási névsorai 1902 és 1906 között egy év kimaradással (1905) említik a szabadiskola növendékeként, majd 1907-től az iskolán kívül dolgozó művészek csoportjában. Réti István feljegyzi, milyen komoly segítséget jelentett a szabadiskola megalakulása idején, hogy számíthattak a festészet elméletében és gyakorlatában már jártasabb növendékek támogatására. Tőlük is függött (Ferenczy Valér, Krizsán János és Maticska Jenő nevét említi), hogy a Hollósy iskola távozása után a teljesen tanulatlan növendékekkel egyáltalán meg lehetett kezdeni a tanítást. A nagyobbik Ferenczy-testvér tudásában, tájékozottságban messze kimagaslók pályatársai közül. Sikereket, elismerést is hamar maga mögött tudhat. Őt és Mikola Andrást éri a kitüntetés, hogy a tizes évek elején elnyerik a nagyösszegű (4200 koronás) Andrassy Dénes-féle külföldi tanulmányi ösztöndíjat. A nagybányaiak második nemzedékéből pedig egyedül Ferenczy Valér és Czöbel Béla lesznek a MIENK művészeti csoport tagjai.

Fejlődését azonban korántsem csak a nagybányai iskola tapasztalatai, de még ösztöndíja elnyerése előtt, *rendszeres külföldi tanulmányútjai* biztosítják. Életrajzi adatai, melyeket Börsök Samunak mondott tollba, dátumszerűen sorolják fel e tanulmányutak állomásait. Érettségi után minden évben egy-egy félévet tölt külföldön. Előbb Münchenbe megy az akadémiára (1903-ban), majd a berlini Lovis Corinth magániskolát látogatja (1904). Festői szemlélete kialakulásában ez talán a legfontosabb állomás. Itt jegyzi el magát az impresszionista szemlélettel, mely a nagybányai késő naturalista alapról indulva, fejlődésében logikus továbblépésként látszik. Párizsban (1905—1906-ban) Colarossinál és (mint Nagybánya alapító művészei is!) a Julian Akadémián tanul. Az 1907-es esztendő ismét Párizsban találja, de azután Itália művészvárosaiból következnek. Akárcsak testvéreccse, Béni, ő is Firenzében ismerkedik a klasszikus olasz művészettel (1908—1909-ben), majd Velencében tölt egy nyarat. Valósággal lenyűgözi az Adria szépsége. Korábban és később is megfordul itt; képei egész sorozatát festi a tenger melléki olasz tájakról. Nyilvánvalóan kétszer egymás után elnyert ösztöndíjából telik arra, hogy 1909-től 1911-ig Münchenben tartson fenn

műtermet. Ismételten bejárja az olasz városokat (Rómát sem hagyva ki); Hollandiában és Belgiumban ismerkedik a németalföldi művészet remekeivel.

Ferenczy Károly körültekintő gondoskodással egyengeti fia pályáját. A család anyagi lehetőségei határan igyekszik biztosítani tájékozódását, művésszé érésének feltételeit. Mint a budapesti főiskola tanára talán ő látja szükségesnek, hogy fia az ottani művészeti hagyományokkal is megismerkedjék. Így iratkozik be (jóllehet külföldi tanulmányai „felsőbb osztályba” érdemesíték) a Képzőművészeti Főiskola I. évére, ahol az 1911–1912-es tanévben jegyzik a növendékek névsorában.

A nagybányai kolóniához szorosabb szálak fűzték mint testvéreit. Részt vesz a fiatalok kiállításain, részese a *telep megújulása körüli harcoknak is*. [6] 1911-ben az új műtérme felépülésekor Ziffer Sándorral, Komoróczy Ivánnal és Börtsök Samuval kap műtermet a festőtelepen.

1906 augusztusában a Hollósy távozása utáni első kiállításon mutatkozik be először Ferenczy Valér Nagybanán. Nem az első kiállítása volt ez (korábban a budapesti Nemzeti Szalon tárlatán is láthattak munkáiból), de fontos a részvétele, mert a kolónia fiataljaival vállalt közösséget példázza. Kiállító társai — a modernnek és hagyományokhoz ragaszkodók közti villongás kritikusi éveiben — Perlozt-Csaba Vilmos, Czigány Dezső, Mikola András, Krizsán János, Börtsök Samu voltak. Kritikát a festő Plány Ervin ír a tárlatról. Ferenczy Valér tájképén alkotójának „tudását, valóérzékét, diszkrécióját” emeli ki, de színtelenségéért (e vád, mint látni fogjuk, ismétlődik) elmarasztalja.

Nagyobb kollekcióival, 11 festménnyel mutatkozik be azon a tárlaton, melyet az új műtérme felavatására 1911 májusában nyitottak meg a kolónián. Ezt követi azután, még az említett esztendő októberében, egy másik csoportkiállítás, ahol első ízben láthatták együtt a két Ferenczy-testvér, Valér és Béni alkotásait. Ezt a bemutatót nyomban a Nagybanányi Festők Társaságának megalakulása után szervezték meg, hogy az — szemléltető szándékkal — a kolónia életképességét bizonyítsa. Ferenczy Valér kapja a legjobb kritikát. És festményeivel valóban kiérdemli a kritika meleg, méltató hangját, hiszen müncheni tanulmányveit követő korszakának legjobb portréi készültek ez idő tájt. E portrék közül édesanyjáról, Ferenczy Károlynéről készült ismert arcképét és a rokoni-baráti kör tagjairól festett képmásait állította ki. Utóbbiak között volt apja testvéréről, az író Ferenczy Ferencről készült két portréja és Schönherr Antalné arcképe. Ezek mellett négy tájképét említik, feltehetően a nyári nagybanányi tájképezések során készült friss munkáiból.

A háborús évek beköszöntése előtt a kolónia életében is jelentős 1912-es jubiláris tárlaton jelentkezik ismét. A tárlat recenziái *Fuvolás bányász és Szabadban ült lányok* című alkotásait emelik ki Ferenczy Valér — „a művésznak művész fia” — festményei közül. [7]

*

Apja nyomdokain haladva Ferenczy Valér pályája első szakaszában a festéssel jegyezte el magát. Példakép volt számára Ferenczy Károly klasszikus művészi értékű képe, éppen úgy, mint apjának erkölcsi tartása, szemlélete és világképe. Réti István, de mások is, akik a nagyobbik Ferenczy fiú fejlődését követték, nem győzik hangsúlyozni, mennyire *elhatározó szerepe volt* pályája alakulásában *apja útmutatásainak*. (Am kiderült csakhamar az is, hogy e jótékony hatásnak ellenpontozata van, apjának erősebb egyénisége, eredményei visszafogták alkotói önállóságát.)

Kétségtelen azonban, hogy bemutatkozása a század első éveiben egészen ígéretesnek sikerült. Festményeiről, a korai képekről, átsugárzott Ferenczy Károly szinkultúrája, kompozíciós felfogása, de rokonszándékuk az a mélyreható alkotói műveltség, mely apját is kortársai fölé emelte. Tájképezésének másik forrása kitartó és áhítatos érdeklődése a múlt hagyományai, a festészet történelmi korszakai és nagyjai iránt. Szerencsésnek is mondhatta magát. Anyagi körülményei, szülei segítsége, majd öz-

töndija lehetővé tették számára, hogy ne csak könyvek-ből, albumokból ismerkedjék a művészet egyetemes értékeivel. Külföldi tanulmányai igazi dokumentációs utak lehettek. Nemcsak az akadémiák korrektúráin tanul, de múzeumok, gyűjtemények remekei előtt fejleszti látáskultúráját. Talán éppen klasszikus ismereti tartják vissza attól, hogy a modern művészetben az élvonal, a mindenkor avantgarde felé tájékozódjék. Nagybanán naturalista alapról indul, s amit tanulmányútjai során magáévá tesz: az impresszionizmus eredményei, Lovis Corinth példája, a berlini évek tapasztalata — *kereteit és korlátait* szabják meg tájékozódásának. A modern művészet programszerű megnyilatkozásai, az „izmusok” korának kiáltványai közömbösen hagyják. A nagybanányi neosok forradalmával sem rokonszenvezett túlságosan. Felfogásukkal persze nem visszahúzó, konzervatív alapon vitatkozik, de a fejlődésben Ferenczy Károly példáját látja ígéretesebbnek — a töretlen és saját eredményeken továbblépő öntörvényű művészetet. Míg öccsére, Ferenczy Bénire köztudottan hatottak a századelő formabontó irányzatai, ő kívül kerül e hatásokon. A művészet klasszikus alkotói, vagy a modernebbek között Whistler művészetét többre értékelte kora lázadóinak eredményeinél.

Ha tájékozódása útjait követjük, természetesen kell vennünk, hogy az *arcképfestészet* annyira mélyen foglalkoztatta. Pályakezdésének legszebb eredményei, mint ezt már említettük, a *portrék és portrékompozíciók*. Modelljeit rendszerint enteriőrben ábrázolja, ritkábban statikus, háttér nélküli képpen. Am a háttér, a szobabelső csakis a hangulati elemek hangsúlyozására szolgál. Képmásait, bármilyen környezetben, premier planba vetíti ki. Ilyen képei az édesanyjáról festett portrék vagy a Ferenczynét és Noémit ábrázoló 1909-es keltezésű festménye. Nagybanán családjuk baráti és ismerősi köréből választ modelleket. Így festi Schönherr Antalné arcképét vagy Erdődy Gusztáv nagybanányi katonaoorvos portréját (mindkettőt 1910 körül). Közgyűjteményekben és magántulajdonban maradt meg két fiatalkori önarcképe, lánytestvéréről készült portréja (*Noémi rózsaszín ruhában*) és *Cigánylány* című félprofilban festett képmása. A sajtóban olvasható méltatásokból tudunk *Ferenczy Ferenc* (apja testvérényjéről) két portréjáról, a mecénás Fraknói Vilmosról festett arcképéről [8] és több más olajfestményben készült képmásáról.

Festészete korai korszakának művei ezek. Hagyatékának jogosan a legtöbbré értékelt alkotásai. Képein a Ferenczy Károly műveket jellemző *komolyságot és klasszikus hangvételt* fedezzük fel. Későbbi alkotásaiban ezt a szintet többé már nem sikerült elérnie.

Nagybanán és külföldi tanulmányai során számos tájképét festett. Csodálójá volt *Nagybanány és környéke táji szépségeinek*. Erről a nagy természeti élményről, mely oly sokáig éltetője volt a kolóniának, nemcsak képeiben állított emléket, de írásban is vallomások sorokat hagyott reánk. Már idősebb korában írott visszaemlékezéseiben a másutt nem látható, különösen dús vegetációt, alföld és síkság találkozását mondja e táj fogvatartó festői értékeinek. A Kereszthegy kúp alakú, vulkánikus eredetű erdőborította tömbje „a nagybanányi Fudzsijama” kínálkozik témaként minden itt megforduló festőnek. Míg magában a városban az „egyes számú motívum” a helyi tájészolásban a *mincnek* (Münze) nevezett pénzverde, e XVIII. századi műemlék épület, ódon falaival és maszszív egyszerűségével. Felsőbányát, ahol egy korai rézkarcra készült, még szebbnek látja; építészeti érdekebbnek is. „Felsőbányá — írja — ebben [ti. építészetben] túlszár a testvérvárosban, Nagybanán: ott sokkal régiesebb az összbemérés, sokkal több a figyelemre méltó mansarde-tetejű ház vagy érdekes régi kapu.” [9]

Nagybanán készült tájképei között van rálátásos kép; madártávlatból tekintett és mégis meghittnek ható urbánus táj. 1923-ban készült *Nagybanányi táj* című olajfestménye [10] domboldalról tekintett felülnézetből ábrázolja a második szülővárosának tekintett máramarosi bányászvárost, patinás tornyaival, kiemelt szépségű festői részleteivel. Egy rézkarcán a Zazar patak — Nagybanány folyója — tükrében ismétlődik a megfestett város-

rész, a tornyok és hegyvonulatok. És megfestette ő is a tipikus, már-már kötelezőnek tekintett bányai motívumokat, a Kereszthegyet, a Virághegy körüli gyümölcsösöket, a Zazar-partot, a Ligetet, az annyira festői (ám kismesterek sokasága által elkoptatott) boglyás tájakat, vagy a távolabbi, zordonabb Kárpát-csúcsokat. [11]

Tájképeinek egyike-másika a családi krónika lapjait idézi. Nemcsak a nagybányai képek egy része tekinthető ilyennek, de azok is, amiket Gavosdián, családjuk bányási birtokán vagy Münchenben festett. A Ferenczy család 1968-as gyűjteményes kiállításán mutatták be egy kis méretű olajfestményét, melyet *Gavosdiáról* festett, a terebélyes bányási faluról, ahol apja gyermekéveit és ifjúságát töltötte, s amiről ő még egy-két látogatás emléket őrizte. Münchenben 1909-ben készült *Wittelsbacher Palais* című festménye, mely családjuk egykori müncheni éveit idézi. (A Ferenczy család 1893 és 1896 között a neuwittelsbachi villanegyedben lakott.)

Itáliában az Adriai-tenger partján készült tájképeit számos kiállításán bemutatta. Míg Münchent — vallo-mása szerint — soha sem tudta megszeretni, annál inkább elbűvölte az északolasz táj, Velence, az adriai partok szépsége. Kanálisok felett feszülő hidakat, műemlék palotákat rajzol, a velencei hétköznapi pillanat-képeit rögzíti.

Festészetében a *hanyaglás jelei* sajnos egészen hamar megmutatkoznak. Mintha az a nagy szellemi megerőltetés, mellyel korai portré-remekeit létrehozta, kimerítette volna életerejét. A húszas évek képtermését tekintve természetlennek egyáltalán nem mondhatjuk (egy-egy tárlaton 50–60 munkát is bemutat!), de egyre több a vázlatos mű, a kidolgozatlan téma. A dolgozatos képformát kedveli, és ezek e korszakában megfigyelhetően egyre kisebbek lesznek. Több csendjele, igénytelen tája maradt meg két világháború közötti nagybányai képterméséből. Tompa elmosottság jellemzi e festmények egy részét, a felvázolt, de ki nem dolgozott motívum, és a fényt veszített felület, a nagybányai színességben oly szokatlan szürkéség.

*

A háborús évek sorsfordító változásokat hoznak a Ferenczy család életében. Pontos események alakítják a nagyobbik Ferenczy-fiú, Valér pályáját is. Éppen a háború kirobbanásának évében, az 1914-es esztendő elején utazott ismét Párizsba és ottani tanulmányai a *rézkarcművészettel* ismertetik meg. Grafikus pályáját számítja innen; ettől kezdve lesz egyre elkötelezettebb híve a művészi rézkarcnak és rokonteknikáinak. Még ugyanez év nyarán rangos képzőművészeti fórum, a Lyka Károly szerkesztette *Művészet* közli három rézkarcát (az 1914. év júliusi számában), jelezve ezzel, hogy számon tartják grafikus próbálkozásait és technika felújítói sorában. Két évvel később, a Ferenczy család Ernst Múzeum-beli közös kiállításán Valér is eddigi legjobb alkotásaival jelentkezik. Olajfestményeket mutat be és akvarelleket, valamint rézkarcaiból — első ízben — nagyobb kollekciót.

Ferenczy Károly halálakor egyedül ő maradt a súlyosan rokkant, egyre inkább járásképtelen édesanyjuk mellett. A nagybányai Petőfi utcai ház továbbra is otthonuk lesz. Míg azonban Béninek 1920-ban menekülnie kell a letartóztatás elől, Valér és Noémi még sok éven át hosszabb megszakítás nélkül a kolónián él és dolgozik.

Ferenczy Valér 1927-ben költözik Nagybányáról Budapestre. Munkásságát a húszas években leginkább kiállítások tükrében, a róla írt számos kritika és méltató írás összegyűjtésével követhetjük nyomon. A háború végétől 1927-ig mintegy húsz kiállításáról tudunk (!) közös jelentkezésekről, illetve több erdélyi városban rendezett egyéni tárlatairól.

1920 januárjában a nagybányai festőtelep háború utáni történetében a legelső kiállítások egyike volt Ferenczy Valér műtermi bemutatója. Csüggesztő társadalmi és gazdasági viszonyok között kerül sor e tárlat megszervezésére. Már létrejöttének is merőben más indítékai vannak, mint általában a képzőművészeti kiállításoknak. A *Nagybánya és Vidéke* című hetilap az-

évi első száma arról ad hírt, hogy Ferenczy Valér festőtelepi műtermében rendezi meg rézkarc kiállítását, és annak bevételét „a veresvízi bányász-árvaalap javára” ajánlja fel. Ugyancsak e lap tudósításából értesülünk arról, hogy a január 8-ig tartó kiállítás két koronás belépő díjaiból (és nyilván az előadások bevételéből) 278 korona gyűlt be, amit a veresvízi munkásnegyed gyűjtési alapjának át is adtak.

Itt jegyezzük meg, hogy Ferenczy Valér, testvéreitől eltérően, nem vállalt szerepet a munkásmozgalomban. Apjától örökölt tartózkodó, arisztokratikus modora, polgári felfogása és ennek megfelelő életmódja visszatartotta ettől. Néhány szolidaritási akcióban azonban, mint amilyen az említett segíteni kész felajánlás is volt, az ő részvételére is számíthattak. Más példa: egy alkalommal ő lép kapcsolatba a szervezett kolozsvári munkás-ság képviselőivel és ajánlja fel kiállításának kedvezményes megtekintését.

Még ugyanebben az évben, 1920 tavaszán, a kolónia művészeinek nagyváradi kiállításán vesz részt. E tárlatot a nagybányai festők már ismertebb alkotói és a középnemzedék képeinek felvonultatásával rendezték meg. A kolóniaalapítók közül a nemrég elhunyt Ferenczy Károly munkáiból is bemutatnak e tárlaton, s a két Ferenczy-festmény feltehetően éppen Valér közreműködésével jutott el a váradi vendégkiállításra.

Bemutatásunk szempontjait követve különösen érdekesnek tekinthetjük a kolónia festőinek 1920. évi őszi tárlatát, valamint az Erdélyi Szalon 1921-es kolozsvári kiállítását. E két tárlaton ugyanis erdélyi városokban első ízben láthatták egymás mellett a három Ferenczy-testvér alkotásait: Valér képeit, Béni szobrait és Noémi faliszőnyegeit.

Az előbbi bemutaton, a festőiskola nagytermében rendezett tárlaton Ferenczy Valér négy (közelebből meg nem nevezett) *festményével szerepelt*. Ennél fontosabb volt *jelentkezése az Erdélyi Szalon*, a Collegium Artificum Transsylvanicorum tárlatán. A Kolozsváron rendezett összerdélyi — román, magyar, szász — képzőművészeti kiállításon a katalógus *Adria, Akt, Maison en Sol és Női arckép* című alkotásait említi. Kritikái többnyire elismerőek. Dienes László letisztult vonalvezetésű aktját dicséri. [12]

A húszas évek elejétől Ferenczy Valér rendszeresen részt vesz a Nagybányai Festők Társasága tavaszi, őszi vagy téli csoportos kiállításain, éppúgy, mint a más városokban rendezett közös „nagybányai” tárlatokon. Amennyire a sajtóban megjelent kritikákból követni tudjuk, e bemutatókon festményeivel és, egyre sűrűbben, rézkarcaival jelentkezik.

A művésztelep 1921-ben fennállásának negyedszázados jubileumát készült megünnepelni. Erre az alkalomra nagyobb szabású kiállítást rendeztek, mely — az alapítás naptári dátumát lekésve — az esztendő őszen nyílt meg. A jubileumi tárlat érthetően nagyobb visszhangot kap, mint a szokásos évi képzőművészeti bemutatók sorozata. A kolozsvári lapok, a *Napkelet* és az *Ellenzék* tudósítása Ferenczy Valér két festményét, *Utcarészlet* és *Női arckép* című alkotását említi a tárlaton. [13]

1922 októberében a nagybányaiak szatmári csoportkiállítására küldi el képeit, a következő év elején pedig az NFT (a Nagybányai Festők Társasága) tavaszi tárlatán mutatja be *Esős táj és Izvora lovakkal* című festményeit. A nagybányai tárlaton az Izvori táj tűnik érdekesebbnek; témája és inspirációja miatt is. A várostól nem messze eső hegyi kiránduló helyre, a ma üdülteleppé kiépült Izvorára Ferenczy Károly számos alkalommal járt festeni. Festőútjaira pedig, ha csak tehetné, gyermekeit is magával vitte. Több számon tartott Ferenczy-kép készült itt, és nyilvánvaló, hogy idősebbik fia, Valér is akkor kedvelte meg e csábító, hegyi motívumokat kínáló tájat. Annál furcsább, hogy az éles levegőjű, erdővel, tisztásokkal váltakozó vidéket nem abban a tobzódó színpompában ragadja meg, mint amilyennek a Ferenczy Károly festményein látjuk. Erdélyi lapokban megjelent kritikák e festménye láttán említik ismét „szürke tónusú színeit”. [14]

Az 1923-as esztendő decemberében néhány nemzedé-

kebeli nagybányai művésszel (Ziffer Sándor, Pászék Jenő, Jándi Dávid, Klein József, Sárosy Eta és mások társaságában) Temesváron mutatkozik be. Az esztendő tén, illetve a következő év tavaszán ismét otthoni, nagybányai bemutatón vesz részt. Az NFT 1923. december 24. és 1924. január 15. közötti téli tárlata számára azért is fontos lehetett, mert már nem egyedül képviselte rajta a grafika féledő műfaját, a rézkarcot. Fel kell figyelni a kiállítás tárgyainak műfaji megoszlására és arányára. A 62 festmény mellett 21 rézkarcot mutatnak be. A rézkarcok készítői: Boldizsár István (10), Pászék Jenő (2) és Ferenczy Valér (9).

Az 1924. június 4–17. közötti tárlatot a művésztelep visszatekintő jellegű kiállításának szánják. Ezen az alapító tagok alkotásai mellett a telepen dolgozó művészek egész közösségének munkáiból láthattak. A festőiskola nagy- és kistermét megtöltö, szigorú zsűrivel válogatott 136 festmény, szobor és grafika között Ferenczy Valér munkásságát tekintélyes számú alkotás, öt festmény és egy sorozat rézkarc képviseli. A kolónia törzstagjának, a művésztelep állandó lakójának kijáró tisztelettel a rendezők a nagyterem bejárati falsíkján helyezik el az öt olajfestményt. Közöttük van Itáliában készült tájkép (*Csónak az Adrián*), nagybányai táj (*Zazar partján*, *Esti Zazar-part*) és portrék is. Hangsúlyos a modern szemléletű festők (Ziffer Sándor, Pászék Jenő, Perlrott-Csaba Vilmos, Patkó Károly, Mund Hugó) jelenléte. Rézkarcaiból hoz a kiállításra Pászék Jenő (kiváló *Gyümölcszedő* című lapját például) Ferenczy Valér és Patkó Károly. A szatmári *Szamos* című napilap három részből álló bemutató írásban számol be a kiállítás értékeiről. Ferenczy Valér rézkarcai között a Romain Rolland versét illusztráló *Ara pacist* méltatja. Ugyanakkor a *Nagybánya* című helyi lap arról értesít, hogy a kiállító több rézkarcát megvették a tárlatról. [15]

A húszas évek közepének közös nagybányai kiállításain még három alkalommal találkozunk Ferenczy Valér nevével. 1924. október 30. és november 9. között a kolónia vendégtagjaival, Kmetty Jánossal és Perlrott-Csaba Vilmostal rendez közös kiállítást a Nagybányai Festők Társasága. Az NFT törzstagjait Krizsánné Csikos Antónia és Ferenczy Valér képviselik. Az 1925. december 20. és 1926. január 10. közötti téli tárlat sajtókrónikája azzal az adattal gazdagítja a Ferenczy Valér életrajzot, hogy hírt ad az Adriai-tenger partján tett újabb festő körútjáról és friss élményeinek feldolgozásáról. Ennek ismeretében keltezhetjük erdélyi folyóiratokban megjelent velencei tájképeit újabb itáliai utazása képtermésének. 1926 őszén (november 7. – december 18.) egy Szatmáron rendezett vendékiállításán még egyszer — utoljára — együtt találjuk a nagybányai festőközösség tagjaival. Ezután következett be a sajtóban is élénk visszhangot keltő összekülönbözése a kolónia vezetőivel, mely Nagybanjáról való távozásához vezetett.

*

Ferenczy Valér műveinek népszerűsítéséhez, festményeinek és mindenekelőtt rézkarainak megismeréséhez minden bizonnyal egyéni kiállításai járultak hozzá leginkább. Erdélyi városokban, mint említettük, a húszas évek elején több egyéni bemutatóra vállalkozott. Előbb *Temesváron* és *Nagybanján*, majd *Kolozsváron* és *Nagyváradon* mutatkozik be —; majdnem bizonyosan azonos kép- és grafikai anyaggal. Kiállításának nagyszámú sajtóvisszhangját idézhetjük. Kolozsvári és nagybányai lapok szinte kötelességüknek tudják, hogy az eseményre való tekintettel életrajzi bemutatóval ajánlják a tárlatok látogatóinak e nagyszabású — 70 festményt és rézkarcot bemutató — visszatekintő jellegű kiállítást.

Érthetően a legjelentősebb erdélyi kultúrközpontban, Kolozsváron aratja a legnagyobb sikert. Itteni lapok, az *Ellenzék* és *Keleti Újság* a megnyitás előtti napon (1922. november 25-én) adatgazdag pályarajzot közölnek a Nagybanjáról érkezett művészről. Nyomban ezután az ugyancsak kolozsvári kiadású *Újság* (november 26.) és *Nagybánya* című lap (november 30.) tesz közzé hasonló életrajzi összegezőt. Végül a *Pászortúsz* folyóiratban (1922. december 31.) Finta Zoltán rajzol élet

portrét a nagybányai művészről. E közlések adatai annyira egybecsengenek és annyira megbízhatóak, hogy bizonyosnak kell vennünk, az adatközlő maga a kiállító-művész volt. Megemlítik, hogy a festő egészen fiatalon indult el a művészpályán; 16 éves korában már kiállításon szerepel. Hangsúlyozzák (amit a Börtök Samu által lejegyzett életrajzi vázlatban ő maga is annyira fontosnak tartott,) hogy berlini tartózkodása idején (1904–1905) kapcsolatba került az impresszionizmussal és ez, valamint apja művészetének hatása döntően befolyásolja pályája alakulását. „Utolsó párizsi tartózkodása alkalmával (1914) kezdett foglalkozni rézkarral — írja az *Újság* 1922. november 26-i száma —. Ezek közül első helyen áll, szimbolikus irányú művei között is, a béke eszméjét és a békevágyat kifejező három rézkarca, az *Ara pacis*.”

Kolozsvári kiállítása a vármegyeház egyik emeleti termében november 26-án nyílt meg, és az érdeklődésre való tekintettel, a tervezettnél később, december 11-én zárult. Festményei között, mint ez természetes is, többségben a nagybányai tájak vannak. Több mint huszonöt éve, hogy a kolónia-alapítók társaságában szüleivel Nagybanjára jött és hosszabb-rövidebb külföldi tanulmányújtait leszámítva a városban élt, e vidék motívumait festette. A sajtókritikákban említett képek nyomán „bányai témák” a *Vasárnap* a *Ligetben*, a *Bányászházikó*, a *Nagybányai színes házak* és nyilvánvalóan számos más festménye is, melyek azonosításában azonban a túl általános címek (*Napos országút*, *Napos patak*, *Őszi táj*) nem segítenek. Legfrissebb nagybányai festményei, mint a *Pászortúsz* kritikusa megjegyzi „az akvarell könnyedségére emlékeztetnek”.

Adria-parti (velencei) tájképei között *Kikötő*, *Csónak a tengeren*, *Tengerpart* című festményeit említik. Portré-művészetének jobb képeiből is hozott; több méltatás is kiemeli *Piros köpenyes lány* című festményét, illetve feleségéről festett arcképét. Néhány festményéről biztosan megállapíthatjuk, hogy régebbi munka; bemutatójukkal a tárlat visszatekintő jellegét kívánta hangsúlyozni. Ezek közül *Lómosás* címmel több alkalommal bemutatott vászna lehet a legkorábbi — 1905-ös keltezésű. Az 1907-ben festett *Vasárnap a Ligetben* című festménye stockholmi és amszterdami kiállításokon aratott sikert éppen ez idő tájt. Müncheni éveit idéző plein air képe, a már említett *Wittelsbacher Palais*, 1910-ben készült. Festményeiről olvassuk a kolozsvári *Ellenzék* (1922. december 1.) kritikájában: „Képeit általában a borongós, hűvös hangulatok jellemzik, amelyeknek visszaadásában sok helyen felismerhetők atyjának és első mestérének, Ferenczy Károlynak érdekes, hűvös tónusú, zöld színei.”

A rézkarcnak nem is egy technikájával van jelen egyéni tárlatain. Régebbi és újabb karcai felsorakoztatása mellett találunk *aquatintában* és *verniss mou*-ban készült lapokat. Rézkarcai: az *Ara pacis* lapjai, a még korábbi *Felsőbányai vásár*, továbbá a *Napos utca* című friss vonalritmusú karca, az *Odüsszeusz* című szimbolikus rajza.

Kolozsvárról Nagyváradra vitte át kiállítását, ahol a vármegyeház nagytermében 1923. január elejétől mintegy két hétig, 21-ig tekinthették meg.

Újabb egyéni kiállítását fél év múlva ismét Nagybanján, a kolónián levő „intim, barátságos kis műtermében” (*Nagybányai Hírlap*) rendezi meg. Festményei és rézkarcai a műtermi bemutatón alighanem csupán egymás fölé helyezve férhettek el a falakon. Így kellett lennie, mert szűkebb hazájában a legtöbb alkotását bemutató tárlata lett ez. Mint a helyi sajtó tudósít róla [16] mintegy hatvan festményével (!) és az 1914–1923. közötti évek terméséből válogatott ötven rézkarcával ismertette meg műterme látogatóit. [17] Nagybányai lapok az 1923. augusztus 12. és szeptember 2. között megtekintett kiállításról érthetően a helyi képterméumokat, a bányai témákat megörökítő műveit emelik ki. A *Kereszthegyről* festett képet említi mindkét helyi lap, azt a jelképpé magasodó motívumot, melyet egyik idézett írásában maga nevezett el nagybányai Fudzsijának. És újra meg újra Zazar-parti tájaival

találkozhattak, azzal a témával, melyet változatosságában kimeríthetetlennek érzett. Rézkarcai közül (a korábbi gyűjteményes tárlatokon említettek mellett) *A sebesült kötőzese* című lapja (még háborús emlék), a *Cintermi részlet* (ismét egy kedvelt bányai motívum), továbbá *Szilágyosmlyói piac*, valamint mitológiai tárgyú kompozíciója a *Bacchus és Ariadné* című munkáiról olvashattak a lapokban.

*

A húszas években Nagybányán, Szatmáron, Temesváron rendezett tárlatokon Ferenczy Valér, több alkalommal is, *feleségével közösen* állított ki. Felesége, *Sárossy Eta*, a nagybányai festőiskola növendéke volt, és későbbi férjével feltehetően itt, a kolónián ismerkedett meg. Tipikus művészházasság tehát az övék, melyre a nagybányai művésztelep történetében nem is egy példát találunk. A fiatal lánykorától festőnek készülő Sárossy Eta (családjuk érmihályfalvi származású és egy ideig talán Szilágyosmlyón éltek) 1920-ban iratkozik be a kolónia szabadiskolájába. Egybekelésük a mindenkor művészházasságok érdekességét kínálta, s a húszas évek sajtójában olvashattunk is riportokat a Ferenczy művészpárról. Reismann Irma a szatmári Szamosban közös emlékeket idézve mutatja be a művész feleségét. „Tíz éve — írja —, hogy utoljára láttuk egymást. Szőke, kékszemű, nyurga kislány volt, Sárossy Etának hívták, és nagy, komoly művészi ambícióval festőnek készült. A Magura alján komoly terveket szőttünk. [18] Ő színes csendéleteket festett, én verseltem. Aztán elsodródtunk, külön-külön. És a napokban meghívtátok kaptam Ferenczy Valérné Sárossy Etától Nagybányáról. . . „Ferenczy Sárossy Eta még csak öt évvel ezelőtt került a bányai festőiskolába, Thorma mester mellé. Itt kezdte tanulmányait, de tehetsége tulajdonképpen férje irányítása mellett alakult ki és kél szárnyra, az impresszionizmus szellemében.” [19]

Ferenczy Valér és Sárossy Eta 1921-ben kötnek házasságot. [20] Egy riportban (Verő Janka írása a *Nagyvárad* című lap 1922. szeptember 11-i számában) arról olvashatunk, hogy hosszabb budapesti tartózkodásuk után a kolóniabeli műterem felett levő egyszobás lakásban rendezkednek be. Házasságuk azonban, közös festői munkálkodásuk, érdeklődési körük azonossága ellenére, korántsem bizonyult harmonikusnak. Ferenczy Valér különködő természete és ideggyengeségben megnyilatkozó betegsége, másrészt a megértés hiánya rombolta szét házasságuk összhangját. A feleség részéről egyre gyakrabban jelentkező türelmetlenség, fékezetlen indulat családi életük széthullásához vezetett.

Nagybányáról való elköltözésük előtt azonban, mint említettük, közös kiállításokon jelentkeznek. Mindkettőjük számára egyéni kiállításnak vehető 1926-os szatmári bemutakozásuk. Valószínű, hogy e jelentkezésüket a művészkörökben otthonos, mozgékony és jó szervezőképességű Reismann Irma, a Szamos újságíró munkatársa készítette elő. [21] Erre a tárlatra pár héttel a fentebb idézett riport, Reismann Irmának a Ferenczy-pár műtermében tett látogatása után került sor. 1926. október 7. és 15. között a szatmári Kereskedő Ifjak Köre székházának nagytermében rendezik meg a mintaszerűen előkészített tárlatot, melynek ezúttal katalógusa is készült és amelyről a vásárlók sem maradtak el. A helyi sajtó gyors és előékeny bemutatója nem maradt hatástalan. A Szamos Ferenczy Valér rézkarcainak, „bányai tájainak, velencei részleteinek és kis fejeinek [portréinak] megkapó könnyedsége, finomsága és tiszta hangulata” dicséretével mutatja be a nagybányai művészt. [22] Sárossy Etának (kinek képeiről és későbbi fejlődéséről tárgyi dokumentumok híján nem mondhatunk véleményi) alkotói kiforratlanságát emlegetik fel. [23]

Kettejük közös bemutatója lesz végül Ferenczy Valér búcsúzóinak szánt utolsó kiállítása is Erdélyben. Tárlatukat Temesváron rendezik meg és nem Nagybányán. A szándékosság nyilvánvaló, hiszen Ferenczy Valér a kolóniáról sártve és sértetten távozott.

A temesvári Weisz-palotában 1927. november 6-án megnyílt kiállításon a művészpár 42 rézkarcot, illetve

85 pasztellképet mutatott be. Meleg fogadtatásuk az Erdélyből távozó, szűkebb hazájától búcsúzó művésznek kijáró tisztelet jele volt. Olyan alkotóval lett szegényebb a hazai művészek közössége, aki a patinás Ferenczy nevet viselte. A *Temesvári Hírlap* két ízben is visszatér a tárlat méltatására. A november 8-i számban megjelent írás pályaképet nyújt az olvasónak a „csodagyermekként indult” alkotóról. Méltatja lehetetlenség a technikájú rézkarcait, melyeket a grafikai eljárás tökéletes ismerete tesz művészivé. E kiállításra Ferenczy Valér ismét összegező szándékkal hozta el rézkarcait. Láthattak itt Párizsban, Velencében vagy Münchenben készült lapjaiból és Ara pacis illusztrációiból.

*

Nagybányán töltött utolsó éveiben vállalt Ferenczy Valér aktívabb szerepet a kolónia munkájában.

Thorma János visszavonulni készült. Meggyengült egészségére hivatkozva fokozatosan kívánta másokra átruházni a korrektúrák mind terheesebb feladatát. Mint egy Réti Istvánnak írott Thorma levélből kiderül [24] a festőiskola vezetője már 1925 augusztusában bejelenti (egyelőre bizalmas formában), hogy a korrigálást legfeljebb a jövő évben vállalja még. Az 1926-os esztendő valóban úgy kezdik a kolónián, hogy Thorma próbaképp Mikola Andrást és Krizsán Jánost veszi maga mellé. *Am az utódlás kérdése* korántsem volt simán megoldható. Az iskolának több mint 110 növendéke volt abban az évben, köztük a román akadémiák ösztöndíjas hallgatói. Utóbbiak ragaszkodtak Thorma korrigálásához, és bizalmatlanul fogadták az új tanárok jelentkezését. Mikola megsértődött, mivel egy alkalommal Thorma állította be helyette a modelleket, és visszavonul a tanári működéstől. Új tanárok után kell tehát nézni, komolyan mérlegelni az utódlás kérdését. Thorma nagyon is tudatában volt annak, hogy az iskola léte, meg nem szakadó művészpedagógiai munkássága forog kockán. „Sajnos ezen elővigyázatosságra nagy szükség van az iskola fennmaradása érdekében — írja Réti Istvánnak, a fentebb idézett levélben —, ugyanis Ziffer és Valéron kívül a többi tőrtstgajai a kolóniának soha mélyebben nem foglalkoztak a figurális festéssel.” S mint ahogy ez ilyenkor történni szokott, ha korábban egy rátermett ember egy-maga megbirkózott a feladatok dandárjával, a helyébe állítottak csak nehezen pótolják. Ám ha csalódást okozott is az új tanárok toborzása, a kísérletről Thorma nem mondhatott le. „Megismertetni óhajtottuk velük ezt a munkát és egyszerűen megismerni hozzá való kedvüket, diszpozíciójukat” — olvassuk Réti István Nagy-bánya-monográfiájában. Ősszel már három új tanár bevonásáról ad hírt a sajtó. A tudósítások hangsúlyozzák, hogy a választottak — Ferenczy Valér, Krizsán János és Ziffer Sándor — „az első tanítványok, akik élére kerülnek annak az iskolának, amelyben nevelkedtek”. [25] A festőiskola vezetésében ilyenformán a nagybányai második nemzedék képviselői is szót kapnak. Életbe lép a régebbi gyakorlat, a szabad tanárválasztás elve. A növendékek tetszés szerint kérhették fel korrektúrára az 1926. szeptember 15-től munkába álló három művészpedagógus bármelyikét. Valamivel korábban (augusztus 14-én) Thorma János tanári működésének huszonöt éves jubileumát ünnepelték meg a kolónián. Ez az alkalom nagyon is kapóra jöhetett a folyamatosság kérdésének napirenden tartására, a kölcsönös bizalom helyreállítására. Az ünnepségen a kinevezendő tanárok egyike, Ferenczy Valér köszöntötte az NFT nevében a jubiláló Thorma Jánost.

Egy esztendeig, 1927 szeptemberéig vállalta tanártársaival közösen Ferenczy Valér a szabadiskolai korrektúrákat. Munkásságáról, művészpedagógusi eredményeiről közelebbi adataink nincsenek. Közvetett tapasztalatai bőségesen voltak, s ezeket bizonyosan kamatoztatta is. Emlékeztetünk rá, hogy egészen korán növendéke lett a festőiskolának, közvetlen közelből szemlélhette apja ilyen irányú munkásságát, végül segítettek külföldi akadémiákon szerzett tapasztalatai.

Tanári státusa úgy szűnik meg, hogy egyben kapcsolatai is megszakadnak a kolóniával.

1927. szeptember végén lát napvilágot a sajtóban az a levél, amelyben a legidősebb Ferenczy-testvér bejelentí lemondását a Nagybányai Festők Társaságában viselt tisztségéről és tanári állásáról. Milyen összeütközések váltották ki e drámai szakítást, arról Réti István könyvében sem találunk közelebbi utalást. A kegyelet hiányát veti a kolónia vezetői szemére, apja emlékének ápolását kéri számon. Ennyit árul el a sajtóban is közzétett nyilatkozata. Ennek szó szerinti idézésével kell beérnünk, távozása okait vizsgálva.

„A »Nagybányai Festők Társasága«-ból való kilépésemet követőleg szükségét éreztem, hogy a sajtóban nyilatkozzam erről a lépésről, néhány szóban összegezve azt, ami rábirt, hogy kiváljak egy társaságból, melynek megalakulása óta törzstagja voltam. Magam részéről el akarom kerülni azt, hogy e lépésemhez esetleg téves kommentárok fűződhessenek, főként pedig hogy bárki is netalan a kegyelet hiányának tekinthesse azt részemről. Éppenséggel nem tagadom meg azt a régi kolóniát — a régi »Nagybányát« —, amelyben keletkezésétől fogva, a »Nagybányai Festők Társasága« formális megalakulását megelőző évek során, édesatyám, Ferenczy Károly mellett festővé nevelkedtem, sőt éppen ama régi kolónia iránti kegyelet volt az, ami megnehezítette számomra már régóta az együttműködést a »Nagybányai Festők Társasága«-val, amely hosszú éveket és évfordulókat hagyott elmúlni anélkül, hogy legnagyobb mesterének, Ferenczy Károlynak emlékét akárcsak a kegyelet egy szavával is ápolta volna, és amelyben egyre jobban érezni kellett hiányát annak a jóhiszeműségnek és kollegialitásnak, mely az egyesülés alapja volt s amely egybe kapcsolva a szétágazó művészi törekvéseket is, a kolónia további fejlődését biztosította volna.

Sajnos a zavartalan munka és a »Társaság«-gal való harmónikus együttműködés feltételeit oly kevésbé találtam meg, hogy végre f. hó 3-án kelt, Thorma János kezéhez küldött levélben közöltem a »Nagybányai Festők Társasága«-ból való kilépésemet és egyben a »Nagybányai Szabad Festőiskola«-ban viselt tanári tisztségemről való lemondásomat.

Nagybánya, 1927 szeptember havában”

Ferenczy Valér[26]

Ferenczy Valért, aki pár évvel később kiváló élet-rajzi műben állított emléket apjának, joggal érinthette érzékenyen a kegyelet hiánya. Az évfordulókat számonvéve nyilvánvaló, hogy 1927-ben Ferenczy Károly halálának tizedik évfordulója volt az az alkalom, amikor megemlékezhetek volna az alapító nemzedék kiváló mesteréről. Nem így történt. Mennyiben volt ez Thormának felróható vagy mennyiben hibáztathatók a kolónia más művésztagjai, ez ideig eldöntetlen. Thorma éppen akkoriban határoz véglegesen a visszavonulás mellett. 1927. szeptember 15-én az NFT rendkívüli közgyűlésén lemond elnöki és iskolavezetői tisztségéről. A festőiskola Mikola András, Krizsán János és Börsök Samu irányításával alakul újra.

Ferenczy Valér még az 1927-es eszendő végén elköltözik a kolóniáról és feleségével Budapesten telepedik meg.

*

Kiemelt hely és szerep illeti meg a legidősebb Ferenczy-testvért az erdélyi rézkarc újraélesztésében.

Grafikánk ezen ágának művelésére, nevezetesen a rézmetszésre korai példákkal éppen az erdélyi művészet szolgált. Nagy Sámuel kolozsvári rézmetsző (1783–1845) Bécsben tanulta a metszetkészítés technikáját és munkássága (bár művészileg nem túl jelentős) mind illusztrációs technikánk, mind folyóiratkulturánk fejlődésében úttörő fontosságú. Ám a kezdeti eredmények feledésbe merültek. Századunk művészetének jószerint újra fel kell fedeznie a sokszorosító grafikai technikák lehetőségeit. A lehetőségek pedig egyúttal sokkal biztatóbbak. A grafikai művészetek megjelenését attól az időponttól számítjuk, amikor a metszettechnikák felszabadulnak egykori alárendelt helyzetükből. Amikor már nem arra szolgálnak tehát, hogy segítségükkel *festményeket reprodukáljanak*,

de maguk lesznek az alkotás kézenfekvő eszközei, a *művészi ábrázolás hordozói*. Ferenczy Valér, aki elméletileg is behatóan foglalkozott a rézkarc és rokonágai fejlődéstörténetével, hazai elterjedésének körülményeire is kitér. „A rézkarc aránylag új palánta — olvassuk egyik írásában. — De hogy miért hanyagolódott el annyira egyébként virágzó művészi kultúránk közepette a múlt század utolsó évtizedeiben s még azután is; ez nem egészen érthető.”[27] A rézmetszet és rézkarc fejlődését „teljesen párhuzamosnak” tekinti, amennyiben mindkettő igen hosszú ideig a reprodukció-készítés eszköze volt. A fénykép szorította ki végképpen ilyen funkciójukat és segítette át a technikát „a tiszta művészet régióiba”. Rézkarc és fametszet térhódítása — a mély- és maganyomású technikák legkedveltebb válfajainak térnyerése — a *húszas évek elejére* válik világjelenséggé. Nagykorúsodásuk már senki sem tagadja. Gyűjtők szenvedélye lesz értékes grafikai lapok megszerzése és e gyűjteményekből gyakran rendeznek kiállításokat is.

Erdélyi művészetében *Kós Károly* próbálta meg először a modern grafika fejlődését legalább nagy áttekin-tesben összefoglalni.[28] A rézkarc művelőiről szólva a kolozsvári Papp Lajos és a nagybányai *Ferenczy Valér* fellépését tartja fontosnak. Az előzmények felderítése, a korábbi „nyomok”, hatások és próbálkozások kimutatása továbbra is izgalmas feladata marad művésztíráásunknak.

Nagybánya művésze köztudottan a színlátó, a természetelvű festészetet részesítette előnyben. Olyannyira azt, hogy a rajzművészetnek, de még a rajzos piktúrának is csak kényszeredetten adott teret. A korai nagybányai évek történetét vizsgálva az itt megfordult igen nagyszámú művész pályája alakulásában is követhető ez a képlet. *Glatz Oszkár* festői fejlődésében évek kitartó munkáját követelte, hogy szabadulhasson eredeti rajzos valóságábrázolásától, mert ezt összeférhetetlennek mondták az újat hozó nagybányai szellemmel. *Kubinyi Sándornak*, a Münchenben később festőiskolát alapító kiváló grafikusnak, festményei rajzos jellege miatt hely sem jutott a nagybányaiak első együttes kiállításán. Mindez így igaz, de csupán a kolónia történetének kezdeti éveiről szólva. Ferenczy Valér 1914-től műveli a rézkartot és munkáinak itthon is sikere van. A két világháború között élő-nalbeli grafikusok fordulnak meg Nagybanán; itt készí-
títik és itt állítják ki rajzaikat, metszeteiket és karcaikat. *Aba-Novák Vilmos*, *Patkó Károly*, *Pász Jenő* (Eugen Pascu), *Mund Hugó*, *Boldizsár István* foglalkozik rézkarcral nagybányai és felsőbányai tartózkodásuk idején.

A századelőn számos erdélyi művész tanult a budapesti képzőművészeti főiskolán, ahol Olgyai Viktor, majd Varga Nándor Lajos ismerteti és szeretteti meg velük a sokszorosító grafika technikáit. Többen német városokban (mindenekelőtt Münchenben) szerzik meg technikai ismereteiket a rézkarc műveléséhez.

Ferenczy Valér Párizsban tanulta meg a rézkarc technikáját. Az említettek között az ő fejlődésében követhető legtisztábban a grafikus elkötelezettség útja.

*

A Kolozsváron kiadott *Vasárnapi Újság* 1923. szeptember 9-i számában érdekes riportképet tett közzé. A felvétel Ferenczy Valért ábrázolja nagybányai műtermében. Festményekkel és metszetekkel sűrűn teleagatott falsík előtt nagyméretű, régi típusú *rézkarcnyomó gépet* látunk, s a művészt, amint (kicsit beállított tartásban) éppen egyik levonatot emeli ki a présből. Ritka dokumentum erejű kép ez, szemléltető adat grafikai művésztünk fejlődéséhez. Majdnem bizonyos, hogy ez volt az *első metszetnyomó prés*, melyet Nagybanán, illetve Erdélyben grafikusaink használtak. Ferenczy Valér minden bizonnyal még párizsi tanulmányútja évében, 1914-ben szerezte be, s ezen készítette legkorábbi levonatait is. Pár évvel később, de már csak a háborút követő években kapunk híreket arról, hogy külföldi tanulmányútjaikról grafikusaink ilyen felszereléssel térnek haza. Nagyváradra 1921-ben Váradi Albert hozott Münchenből rézkarcnyomó gépet. Papp Lajos 1922-ben ugyan-

csak Münchenből hozza haza (Kolozsvárra) műtermének teljes felszerelését. Nagy Imre rézkarcművészetének friss lapjaival a húszas évek közepén találkozunk erdélyi városokban.

Ferenczy Valér rézkarckészítő munkásságáról életrajzi jellegű írásait és tanulmányait olvasva kapunk egészen tiszta képet. „Ezerkilencszáztizennégy óta karcolok, azóta változatlanul szenvedélyem, vesszőparipám maradt a rézkarc” — olvassuk egy 1941-ben megjelent írásában.[29] Korábbiól (1932) tanulmányútja eseményeiről vall. „Amikor Párizsban időzve, hozzáláttam a rézkarcoláshoz, az eljárások elemeit egy rokonszenves fiatal amerikai művésztlől sajátítottam el, aki rendszeresen tanította a rézkarcolást, s akire a Boulevard Montparnasse egyik festékes boltjában elhelyezett hirdetése révén bukkantam. Elsőrangú technikus volt és öt órán, amelyből tanfolyama állott s amelyért az átlagos montparnasse-i piktor erszényéhez mért árat kért, igen sokat tanultam tőle.”[30]

Ki ne felejtjük végül vallomásos sorait arról, hogy az őszintén megkedvelt technikán túl milyen más indítékok cseréltették fel vele az ecsetet a karcolótűvel. Pályájának vízvázlatosjáról árul el titkokat a kegyetlen őszinteséggel leírt gondolatokban. Nem kétséges, hogy Ferenczy Károly biztatta: próbálkozzék rézkarccal. Ily módon kívánta azt a területet biztosítani fia számára, ahol — művészetük találkozáspontjaitól távol — Ferenczy Valér nem érezheti a legyűrhetetlen szellemi fölényt. „Őt [ti. Ferenczy Károlyt] nem sikerült rábírnom, hogy rézkarcolt készítsen — olvassuk vallomásaiban —, pedig ez eléggé kézenfekvő lett volna, hiszen én Nagybányán alaposan berendezkedtem rá, nyomógépet hozattam, teljes felkészültséggel adtam rá magam a rézkarcolásra. [...] Kétségtelenül nagy szeretete, jósága bírhatta rá, hogy ne lépjen erre a területre, hogy ezt meghagyja nekem (valamint öcsémnek is, akit én vezettem be a rézkarcba). Bizonyára nem akarta saját presztízisével, nevének súlyával ezen a téren is megnehezíteni érvényesülésemet, amely annyira szívén feküdt neki.”[31]

Ferenczy Valér alkotó művészetének megújulását remélte a grafiktól, a rézkarcoltól és rokon technikáitól. Nincs olyan művészünk, aki nagyobb lelkiismeretességgel tanulmányozta volna a technikák sokféleségét, s ezen is túl a művészi kifejezés rajzi esélyeit, a rézkarcban elért eredményeket.

A rézkarc klasszikus technikáján kívül lapjai készültek *aquatintában*, *verniss mou-ban*, kipróbálta a legegyszerűbb eljárást, a *hidegtűt*, végül a legbonyolultabbat is, a *színes rézkarcolást*. [32] „Legszebb a színes rézkarc”, emlékezik apja egyik megjegyzésére: ám e technikában csak pályája jóval későbbi szakaszán próbálkozik.

Párizsi tanulmányútját újabbak követik. A háború utolsó éveiben a budapesti Szépművészeti Múzeum gazdag rézkarc gyűjteményét tanulmányozta. A francia fővárosban szinte otthonosan mozgott már a Bibliothèque Nationale Cabinet des Estampes-jában. Münchenben a húszas évek végén is visszatér, hogy a Neue Pinakothek metszetyűjteménye, a Kupferstichkabinett művészi lapjait tanulmányozza. („Csak rézkarcolt nézek; ez érdekel elsősorban” — írja a *Nyugatban* megjelent élménybeszámolójában.) Kiállításokon, ugyan-csak Münchenben a német expresszionisták rézkarcművészetét ismeri meg. Beckmann brutalitása taszítja, Noldénél már több kifinomultságot lát; Barlach rézkarcai közül egyetlen lapról mondja el, hogy igazán tetszett. Ám rajongani csak Whistlerért tud, aki apjának is eszményképe volt, s akit „a modern rézkarc arisztokratájának” nevez.[33]

*

A rézkarcművészet iránt érzett egyre nagyobb elkötelezettsége, mint előbb bemutattuk, kiállításain is lementhető volt. [34] Ezek anyagának válogatásában a festményekkel szemben szemléletesen kapnak egyre nagyobb részt grafikai lapjai. Kritikai írások egybehangzón állapítják meg e hangsúlyváltást. „Rézkarc tanulmányai — olvassuk például a *Pásztorláz* 1922-es bemutatójában — mindinkább ennek a nagy művészi szabadságot

engedő, de nagy tudást, föltétlen rajzbeli készséget megkövetelő művészetnek hódították meg Ferenczy Valért.” A XX. századi magyar grafikai művészetről írt összegező tanulmányában Elek Artúr 1937-ben Ferenczy Valért az úttörők között említi. „Gazdag munkásságában — írja — a rézkarc minden válfajára példát találunk.”[35]

Rézkarcait népszerűsítette (és egyben az erdélyi grafikai művészetek terjedésének tett szolgálatot!) sajátónk a nagybányai művész grafikai lapjainak reprodukálásával. Romániai magyar lapok és folyóiratok a húszas évek elejétől közölnek rendszeresen karcaiból, illetve festményeiből. A *Vasárnapi Újság*, melyben a korábban említett műtermi felvétel is megjelent 1923-ban egy festményét és két bibliai tárgyú rézkarcát (*Sámson a szárazmalomban*, *A bosszúdálló Sámson*) reprodukálja. [36] Munkáival szinte állandóan jelen van a *Pásztorláz* hasábjain. 1923-ban sűrűvonalas, jó megépítettségű *Önarcképét* ismerik meg e lap reprodukálásában; az 1926 és 1927-es évfolyamokban újabb itáliai utazásának emlékeit feldolgozó lapjaiból mutatnak be: velencei képeket *Rézmetszetek* címen. [37] Ismertebb rézkarcai egyikét *Tájkép* címmel az *Erdélyi Helikon* folyóirat közli egész oldalas műmellékleten. [38]

Rézkarcaiból (de festményeiből is) sokat adott el Nagybányán és erdélyi városokban, ahol kiállításai voltak. A sokszorosító grafika nagy előnye — olcsósága — tesszik kapossá rézkarcban készült lapjait. A sajtóban követhető adatok bizonyítják, hogy még a válságos háború utáni években is milyen sok munkáját vásárolják meg. 1926-os szatmári egyéni kiállításán, már a megnyitó utáni első napokon nyolc-tíz rézkarc talált vevőre, nem is szólva arról, hogy a kiállítás végén az eladott katalógusok száma alapján a látogatók sorshúzáson is hozzájuthattak karcaikhoz. [39] Magánosok birtokában máig megőrződtek e lapokból. (Előbukkant például édesanyját, *Fialka Olgát* öreg korban ábrázoló rézkarc-portréja, valamint *Felsőbányai vásár* című, 1914-es keltezésű, tehát legkorábbi karcai egyike. [40] Rézkarcaiból és festményeiből néhány a nagybányai és kolozsvári múzeumok birtokába került.

Mint korábban említettük, Ferenczy Valér arra is vállalkozott, hogy a legközvetlenebb kapcsolatteremtéssel népszerűsítse a lassan életre kapó erdélyi rézkarcművészetet. 1922-es kolozsvári kiállításán, mint erről a *Romániai Népszava* (az Erdélyi Szocialista Párt magyar nyelvű hetilapja) tudósít, a művész „a tartományi szaktanács titkárságának felajánlotta, hogy kiállításának megtekintését a szervezett munkásság részére igen csekély belépődíj mellett lehetővé teszi”. [41] A lap tudósítása szerint a szakszervezeti igazolvánnyal felmutatott 3 lejes belépődíj a rézkarcról tartott előadása megtekintésére is jogosított.

December 9-én kiállítása vármegyeihez tartozó termében tartja meg előadását, melyre igen sok érdeklődő jött el. Maga a kiállítás a legjobb illusztrációja lehetett e bemutatónak, de az előadó felkészült arra is, hogy a helyszínen, gyors rajzokkal kísérje a mondottakat, magyarázza a technikák sokféleségét. Ahogyan a *Keleti Újság* beszámolójában olvassuk, beszélt a rézkarc eredetéről is, bemutatta Dürer és Rembrandt rézkarcművészetét. Magyarázzák az előadása iránti érdeklődést az említett esztendő szokatlanul mozgalmas művészeti eseményei. Júniusban a kolozsvári *Műgyűjtők Körének* kiállítása nyílik meg, melyen többek között rézkarcokat és rézmetszeteket, régi és újabb lapokat mutatnak be. Októberben pedig Papp Lajos nyitja meg gyűjteményes kolozsvári tárlatát — szemléletes példáját nyújtva a grafikai technikák sokféleségének. (Tárlatán vonalkarcolt, aquatintát és mezzotintát, valamint könyvmatos lapokat is láthattak.)

*

A rézkarc népszerűsítésében Ferenczy Valér *írásaival* is különösen nagy szolgálatot tett. „Finom tanulmányokat írt” folyóiratokban és napilapokban, jegyzi meg Réti István. S ezek között, más csak elkötelezettségét tekintve is, a rézkarcokról értekezéseket kell kiemelnünk. Következően a legelső népszerűsítő írása erdélyi napilapban, a

Brassói Lapokban jelent meg. Aligha kétséges, mi indította ennek a már-már elfeledett, könyvészeti összeállításokból kimaradó tanulmány-igényű cikknek a megírására. — „Hogyan csinálják a rézkarcot? (Ezt kérdezi kivétel nélkül mindenki, aki a rézkarcolót műtermében felkeresi)”. — A lap 1924. november 30-i és december 7-i számaiban megjelent kétrészes írása valóban a fogalomtisztázásra teszi a legfőbb hangsúlyt. Értekezése leíró, magyarázó és bemutató. Nemcsak a rézkarcot és technikai sokféleségét ismerhette meg belőle az olvasó, de gyakorló képzőművész, jól odafigyelve, akár meg is tanulhatta a technikai gyakorlatot. Kiérezzük bemutatásából, hogy olyan alkotó művész írását tartjuk kezünkben, aki mesterségi szinten is értette és művelte a rézkarc technikáit. Néhány ilyen sorát idézzük itt. „Munka közben tehát az intencionált műnek csak a negatívját látjuk. Ezért olyan vázázásteljes pillanat az, amikor a megkarcolt és megmaratott lemeztől az első nyomatot lehúzzuk.” „...Míg a laikusok általában nem tudják, mily nagy szerepet játszik a rézkarcolásnál az átdolgozás, a művészre nézve nagy varázsa van ennek a hossz-szab, bábáló javítgatásnak, melyet Whistler, korunk legnagyobb rézkarcolója, így nevezett: »caressing a plate into form«, magyarul: a lemezt cirógatni, dédelgetni addig, amíg »formába jön«”.

Szakfolyóiratokban, irodalmi lapokban, tehát rangosabb helyen megjelent tanulmányai ismertebbek. A *Magyar Művészet* 1932-es évfolyamában tesz közzé hosszabb írást a modern rézkarcról. Leírásai, még a tisztán technikaiak is (például a hidegtű eljárásról), ugyanúgy, mint fennebb bemutatottak, a rézkarcral elmélyülten és szenvedéllyel foglalkozó alkotó műhely-vallomásainak hatnak. Vagy ugyanebben a tanulmányban élvezetes olvasmánynak találjuk szellemesen megírt „recenzióját” Abraham Bosse könyvéről, egy párizsi rézkarcoló mester 1645-ben kiadott munkájáról. A *Szép-művészetben* (1941) *Beszélgés a rézkarcról* címmel teszi közzé egyik írását, melyben a színes rézkarcról elmondottakat emeljük ki. Több közlésének ad teret a kor legtekintélyesebb irodalmi folyóirata, a *Nyugat*. 1929-ben e lapban számol be már említett müncheni tanulmányútjáról, melynek során a német expresszionizmus mestereinek rézkarcait is megismerte. 1931-ben *A régi Nagybányáról* ír nosztalgias emlékezéssel, beleszőve önéletrajzi vallomásokat, korrajzot és pályarajzokat.

Írásaiból, ideértve apjáról írt kitűnő életrajzi munkáját (*Ferenczy Károly*, 1934.), egy rendkívül művelt, európai látókörű, több nyelvet tudó és nyelvtudását olvasottságában messzemenően hasznosító értelmiségi szellemi arca bontakozik ki.

*

Ferenczy Valér *erdélyi éveinek epilógusaként* elevenítjük fel itt kapcsolattól *Romain Rolland-nal*, melynek erkölcsi haszna, egyebek között rézkarművészetének határon túli elismerését is meghozta.

A világháború éveiben történt. Írók, művészek tiltakoztak az évekig elhúzódó háború borzalmai ellen. A kor legnevesebb alkotói közül többen is emigrációba kényszerültek, hogy tiltakozásuk vissza nem fogottan messze hallatszódjék. Romain Rolland és Henri Barbusse írásai Európa lelkiismeretére apelláltak. Masereel fametszetei és metszetskönyvei a háború elleni mozgósítás vizuális eszközei lettek. Rolland ismert verse, nevezetes prózái költeménye, az *Ara pacis* (A béke oltára) több nyelvre lefordítva hirdette a békére esdeklők szavát „a gyűlölet szakadékából”. E vers írójához jutnak el a svájci emigrációba Ferenczy Valér rézkarcai — az *Ara pacis* illusztrációi. Az erdélyi művész gesztusa, a vers illusztrálása és kijuttatása szerzőjéhez, sokak együttérzését fejezte ki. Ha testvérei, Béni és Noémi, a háború éveiben a baloldali, radikális eszmék elkötelezettjei lesznek, az ő politikumtól távol álló természetétől — de meg nem tagadott humanumától! — erre a szelíd tiltakozásra tellett. [42]

Romain Rolland és Ferenczy Valér kapcsolata nem került el az irodalomtörténeti kutatás figyelmét. Dobossy László 1961-ben könyvet jelentetett meg Romain

Rolland életéről és munkásságáról, [43] s ebben a monografikus összegezőben külön fejezetként foglalkozik leváltásuk bemutatásával. A magyar közvélemény, mutat rá a könyv szerzője, azután kezdett érdeklődni a nagy francia író munkássága iránt, hogy 1916-ban neki ítéltek az irodalmi Nobel-díjat. A Pester Lloydban ez idő tájt jelenik meg az *Ara pacis*, ahonnan (persze ez csak feltevés) Ferenczy Valér is megismerhette. [44]

Romain Rolland és Ferenczy Valér levélváltásának dokumentumai (két Rolland-válaszlevél 1926-ból és egy 1928-ból) az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában maradtak meg. Nincs tudomásunk azonban arról, hogy a kapcsolatfelvételiüket bemutató első levél közgyűjteménybe (levéltári megőrzésre) került volna. E levél szövegét Dobossy László is csak a Hatvany Lajos kiadásában megjelent *Esztendő* című folyóirat 1918. márciusi számának közlése nyomán idézi. Nem érdektelen azonban, hogy e levél egy erdélyi napilap hasábjain is megjelent — feltehetően a művész tulajdonában levő eredetiből fordítva. A kolozsvári *Ellenzék* 1925. augusztusában kétrészes riportban mutatott be Nagybányán és Felsőbányán dolgozó művészeket. E riport részeként, a Ferenczy Valérról szóló méltató sorok közé épül be Romain Rolland levele. Mivel az eredeti levél holléte ismeretlen, mindkét fordítást, melyben csak jelentéktelen, inkább stiláris eltérések vannak, *eredetinek kell tekintenünk*. Szövegét, mely jól magyarázza kapcsolatfelvételük történetét, a kolozsvári lap 1925. augusztus 18-i számából idézzük.

„Uram

Szívából köszönöm két szép rézkarcát, — nagy örömet szereztek nekem. Elsősorban a nagyot szeretem, árnyék és fényellentéiteit, egét, a térben lebegés benyomását, melyet hangsúlyoz az oltár körvénének és a főlébük omló nőalakok körtáncának hirtelen fordulása. A kisebbiken a domborművet szeretem, a fölemelt két karjával a fejét körül fogó alakkal. A kettő közül ez a finomabb s egyöntetűbb. A felirat: Ara pacis és az évszám a rézkarcra úgy van elhelyezve, hogy mint címkép is könyvbe illeszkedjen. Én arra gondoltam, hogy majd nyugalmasabb időben ezen a címen: »Ara pacis« cikkek vagy költemények sorozatát könyvbe gyűjteném, talán engedélyt kérnék öntől, hogy metszetét reprodukálhassam.

Kérem, legyen meggyőződve igaz rokonszenvemről!”

Romain Rolland

Az *Ara pacis* szimbolikus rajzai különösen kedvesek lehettek a művésznek. Bizonyíték rá, hogy azokat egyéni kiállításain mindannyiszor bemutatta. Kritikái is emlékeztetnek arra, hogy e lapokat Romain Rolland tervezett könyvének címlapjául kérte el. Kapcsolataik kezdetét 1917 végéről vagy 1918 legelejéről keltezhetjük. A háború után Rolland Hatvany Lajostól érdeklődik (egy 1921. május 3-án hozzá írt levélben) a magyar grafikus művésztől, aki olyan „figyelemre méltó rajzokat” készített az *Ara pacishoz*. [45] Sor kerül végül személyes találkozásukra is.

Ugyancsak egy romániai magyar napilap, a szatmári *Szamos* (1926. szeptember 18-i írásában) arról értesít, hogy „pár hónappal ezelőtt svájci útján, honnan [a nagybányai festő] hófódte, csodálatosan szép tájak meglátásait hozta, az írás nagy művésze, Romain Rolland vendégül látta az ecset művészt, Ferenczy Valért”. A személyes beszámoló hitelével mondja tovább e látogatás történetét Ferenczy Valér. „Gyakran kell gondolnom egy, számomra más vonatkozásban is jelentős esetre, arra, amikor néhány évvel ezelőtt Romain Rolland-nal beszélgettem, nevezetesen ennek a párbeszédnek egyik fordulata, amikor atyámról esett szó. Romain Rolland érdeklődése már előzőleg nyilvánult volt irántam, néhány személyesebb természetű levelet váltottunk és aztán, Schweizben járva, alkalmam volt meglátogatni a kiváló férfiút és néhány órát zavartalan beszélgetésben tölteni vele. Így jutottunk ahhoz, hogy elhunyt atyámról is beszéljünk és az ő művészi jelentőségéről, amelyről Romain Rolland mit sem tudott.” [46]

Ferenczy Károly művészetének a szűk nemzeti határon túl megismertetése foglalkoztatta ekkoriban

egyre kitartóbban és szenvedélyesebben Ferenczy Valért. Az a fájdalmas tény, hogy a Nyugat jószerint semmit sem tudott e nagy festő alkotásairól, arra ösztönözte, hogy Petrovics Elek monográfiáját francia nyelvre ül-

tesse át, és hogy megírja máig alapvető forrásmunkának számító művét apja életéről és életművéről. — Minderre már Nagybányáról való távozása után kerül sor.
Murádin Jenő

JEGYZETEK

- 1 Erdélyi Helikon, 1935. 3. sz.
- 2 Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly* Bpest., é. n. 16. o.
- 3 Nyugat, 1931. I. köt. 301. o.
- 4 A nagybányai gimnáziumban nemcsak furcsa „dialektusa” miatt hatott idegennek; különbözött a városi polgárok gyermekeitől abban is, hogy apja másként öltöztette és más normák szerint nevelte. Tanulmányait végül bejárás joggal, magánúton végezte el.
- 5 Magyar Nemzet, 1940. szept. 24.
- 6 Testvérével, Ferenczy Bénével együtt aláírja annak a nyilatkozatnak (1911. okt. 16.), melyben a fiatalok csoportja — a szemléleti különbségektől eltekintve — megvédi a telep vezetőit a személyüket ért igazságtalan támadásoktól.
- 7 Nagybánya és Vidéke, 1912. aug. 11.
- 8 Utóbbiról az Osvát Kálmán szerkesztette *Erdélyi Lexikon* (1928) tesz említést, a kép hollétének és technikájának közelebbi meghatározása nélkül.
- 9 Magyar Nemzet, 1940. szept. 24.
- 10 Budapesten a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában.
- 11 Egyik legkorábbi képe, a *Máramarosi hegyek*, 1905-ben készült; a budapesti Szépművészeti Múzeum vásárolta meg.
- 12 Napkelet, 1921. 4. sz.
- 13 Utóbbi festményének, a *Női arcképnek* modellje — mint Krizsán P. Pál írja — a művész felesége volt.
- 14 Krizsán P. Pál cikke a Nagybányai Hírlap 1923. ápr. 10-i számában.
- 15 Szamos, 1924. jún. 15; Nagybánya, 1924. jún. 12.
- 16 Nagybányai Hírlap, 1923. aug. 13; Nagybánya, 1923. aug. 23.
- 17 E műtermi kiállításon a fentebb említett legkorábbi festményei kerültek ismét a közönség elé. E felsorolást egészíti ki a *Séta* vagy *Vörös napernyő* címmel ismert ugyancsak igen korai, 1908-as keltezésű festménye.
- 18 A Magura: festői panorámát kínál, részben szőlővel beültetett magas dombvonulat Szilágyosmlyó határában.
- 19 Szamos, 1926. szept. 18.
- 20 Réti István Nagybányai-monográfiájának névsoraiban még 1922-ben és 1923-ban találkozunk Szilágyosmlyó nevével (már P. Sárossy Eta néven).
- 21 Reismann Irma a jónevű romániai grafikus, Erdős Imre Pál édesanyja; művészpályára lépett fia első bemutatkozásait is ő szervezte meg.
- 22 Szamos, 1926. okt. 9.
- 23 Ferenczyné Sárossy Eta egy pasztellképe (*A Duna Újpestnél*) került közgyűjteménybe, a budapesti Magyar Nemzeti Galéria tulajdonába.
- 24 Thorma János levele Réti Istvánhoz, kelt Nagybanán, 1926. aug. 11-én. — Közli Radocsay Dénes A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyvében (1953).
- 25 Szamos, 1926. szept. 28.

- 26 Keleti Újság, 1927. szept. 24.
- 27 Szépművészet, 1941. I. sz.
- 28 Erdélyi Helikon, 1929. 5. sz.
- 29 Szépművészet, 1941. I. sz.
- 30 Magyar Művészet, 1932. 332. o.
- 31 Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly* i. m. 149. o.
- 32 Sokszorosító grafikában ex libris-eket is készít.
- 33 Nyugat, 1929. II. köt. 654–656. o.
- 34 Karcaival legelőször talán a Ferenczy család 1916-os Ernst Múzeumbeli közös kiállításán mutatkozott be. Ezt követte a háború után erdélyi tárlatsorozata.
- 35 Elek Artúr: *Az újabb magyar grafikai művészet* Magyar Művészet, 1937. 202 és 212. o.
- 36 A reprodukciók illetve a műtermi felvétel a lap 1923. szept. 9-i számában jelent meg; festményét (*Nő a csokorral*) újraközi az 1924. máj. 18-i szám.
- 37 Karcai illetve metszetei a Pásztortűz 1923. márc. 4-i, 1926. nov. 7-i, 1927. febr. 13-i számaiban, egy festménye pedig (*Csendélet*) az 1927. okt. 9-i számban jelent meg.
- 38 Erdélyi Helikon, 1929. 4. sz. Ugyanez a kép a Szépművészet, 1941. I-es számában Ferenczy Valér: Beszélgetés a rézkarcról c. írását illusztrálja (hibásan 1932-ből keltezve a lapot).
- 39 Szamos, 1926. okt. 12.
- 40 Fialka Olga *portréja* nagybányai magántulajdonban (illetve a kolozsvári Művészeti Múzeum birtokában), *Felsőbányai vásár* c. lapja kolozsvári magántulajdonban maradt meg. Olajfestményei közül kis, négyzetes alakú vásznaiból lehet leginkább látni, melyeket — mint érdekességet említjük — Nagybanán sokan Ferenczy Károly képeinek vélnek.
- 41 Romániai Népszava, 1922. dec. 10.
- 42 Ferenczy Valér irodalmi műfordítói munkássága is igazolja háborúellenes-humanista érzelmeit. Nem lehet véletlen, hogy ő vállalkozott egy, a második világháború vízióját előrejelző angol regény magyar átültetésére (S. Fowler Wright: Prága nincs többé, Genius kiadás, 1937.). Ferenczy Bénin közlése szerint lefordította angol nyelvre Kunz Aladár könyvét, a Fekete kolostort, de ennek kiadására, sajnos, nem került sor.
- 43 Dobossy László: Romain Rolland, az ember és az író. Bpest. 1961.
44. A vers később Franyó Zoltán fordításában erdélyi folyóiratban is megjelent (Napkelet, 1921. II. évf. 1220–1222. o.) E nagy hatású prózai költemény nemcsak Ferenczy Valért ihlette meg, egy másik magyar művész, Hubay Jenő kantátát írt a szövegére.
45. Dobossy, i. m. 219. o. — Ferenczy Valér 1928-ban meg akarta festeni az író arcképét, de Rolland elzárkózott a kérés elől, arra hivatkozva, hogy elfoglaltsága miatt más művészeket is el kellett utasítania.
46. Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly* i. m. 122. o.

IRODALOM

- Plány Ervin: *A nagybányai festők kiállítása* Nagybánya és Vidéke, 1906. szept. 2.
- *A nagybányai festőkolónia életéről* Nagybánya, 1911. okt. 19.
 - *A nagybányai festőkolónia megalakulása* Nagybánya, 1911. okt. 26.
 - *A mi festőink* Nagybánya és Vidéke, 1911. okt. 29.
- Sumi Nona [Réti István] *A képkiallításról* Nagybánya és Vidéke, 1912. aug. 11.
- *Romain Rolland levele egy magyar művészhez* Esztendő, 1918. I. évf. 3. sz.
 - *Rézkarc kiállítás* Nagybánya és Vidéke, 1920. jan. 4.
- (H.): *Nagybányai festők kiállítása Nagyváradon* Nagyvárad Estilap, 1920. márc. 21.
- R. J. [Révész János]: *Impressziók — Őszi tárlat Nagybanán* Nagybánya és Vidéke, 1920. dec. 5.
- Collegium Artificum Transsylvanicorum — katalógus, 1921.
- Sz.: *Az erdélyi képzőművészek tárlata* Ellenék, 1921. márc. 3.
- Eugeniu Est: *Expozitiia de pictura din palatul prefecturei* II. Patria, din 3. mart. 1921.
- Dienes László: *Az erdélyi képzőművészeti szalon* Napkelet, 1921. II. évf. 4. sz.
- Kós Károly: *Collegium Artificum Transsylvanicorum* Napkelet, 1921. II. évf. 5–6. sz.
- *Élet a festőtelepen* Nagybányai Hírlap, 1921. júl. 16.

- *A nagybányai művésztelepen* Ellenék, 1921. júl. 19.
 - *Őszi tárlat Nagybanán* Nagybányai Hírlap, 1921. okt. 24.
 - *Megnyílt a nagybányaiak őszi tárlata* Ellenék, 1921. nov. 1.
 - *Őszi tárlat Baia-Maren (Nagybanán)* Szamos, 1921. nov. 10.
 - k. m.: *Őszi tárlat Nagybanán* Keleti Újság, 1921. nov. 11.
 - Mohalyi P. Pál: *A nagybányai jubiláris tárlat* Ellenék, 1921. nov. 24.
 - Krizsán P. Pál: *Jubiláris tárlat Nagybanán* Napkelet, 1921. II. évf. 22. sz.
- Verő Janka: *Látogatás a nagybányai festőknél* Nagyvárad, 1922. szept. 11.
- *A nagybányai festők kollektív kiállítása* Szamos, 1922. okt. 15.
 - *Ferenczy Valér kiállítása* Keleti Újság, 1922. nov. 25.
 - *Ferenczy Valér gyűjteményes kiállítása Kolozsváron* Ellenék, 1922. nov. 25.
 - *Ferenczy Valér kollektív kiállítása* Újság (Kolozsvár), 1922. nov. 26.
- Székely Béla: *Két kiállítás Kolozsváron* Keleti Újság, 1922. nov. 28.
- Krizsán P. Pál: *Ferenczy Valér* Nagybánya, 1922. nov. 30.
- fz-: *Ferenczy Valér gyűjteményes kiállítása* Ellenék, 1922. dec. 1.
- *Ferenczy Valér előadása a rézkarc-művészetéről* Keleti Újság, 1922. dec. 6.
 - *Ferenczy Valér képkiallítása* Romániai Népszava, 1922. dec. 10.
 - *Ferenczy Valér előadása a rézkarcról* Keleti Újság, 1922. dec. 12.

- Szopos Sándor: *Gondolatok a Mecser- és Ferenczy-képkiallítás alkalmából* A Hírnök, 1922. dec. 15.
- Finta Zoltán: *Decemberi képkiallítás — Ferenczy Valér Pásztortűz*, 1922. VIII. évf. 52. sz.
- *Ferenczy Valér képkiallítása Nagyvárad*, 1923. jan. 11.
 - *Ferenczy Valér nagyváradi kollektív képkiallításáról Nagybanya*, 1923. jan. 18.
- Krizsán P. Pál: *Tavaszi tárlat és iparművészeti kiállítás Nagybanyai Hírlap*, 1923. ápr. 10.
- Kertész Mihály: *Tavaszi tárlat Baia-Marén (Nagybanyán) Szamos*, 1923. ápr. 11.
- *A festők tavaszi tárlata Nagybanya és Vidéke*, 1923. ápr. 15.
- Kristóf Sándor: *A nagybanyai tavaszi kiállítása Ellenzék*, 1923. ápr. 17.
- (sz. j.): *Képzőművészeti seregszemle Pásztortűz*, 1923. IX. évf. 33. sz.
- *Képkiallítások Nagybanya és Vidéke*, 1923. aug. 12.
 - *Ferenczy Valér kiállítása Nagybanyai Hírlap*, 1923. aug. 13.
 - *Ferenczy kiállítás Nagybanya*, 1923. aug. 23.
- Krausz Albert: *Nagybanyai festők tárlata Temesvári Hírlap*, 1923. dec. 15.
- *Képkiallítások Nagybanya*, 1923. dec. 23.
 - *A festőkiállítás Nagybanya és Vidéke*, 1923. dec. 30.
 - *A képkiallítás Nagybanya és Vidéke*, 1924. jún. 8.
 - *Vásárlások a festők képkiallításán Nagybanya*, 1924. jún. 12.
 - *A baia-marei (nagybanyai) festők kiállítása I. Szamos*, 1924. jún. 13.
 - *A baia-marei (nagybanyai) festők kiállítása III. Szamos*, 1924. jún. 15.
- Gara Ernő: *A festőkolónia kiállítása Nagybanyán Keleti Újság*, 1924. jún. 15.
- (r.): *Képkiallítás Nagybanyán Ellenzék*, 1924. jún. 15.
- (k-r.): *A „Nagybanyai Festők Társasága”-nak a kolónia vendégtagjaival együttesen rendezett kiállítása Nagybanya*, 1924. nov. 2.
- *Képkiallítás Nagybanya és Vidéke*, 1924. nov. 9.
- Ferenczy Valér: *A rézkarc (I. és II. rész.) Brassói Lapok*, 1924. nov. 30.; dec. 7.
- (o. e.): *Nagybanyán és Felsőbányán I. Ellenzék*, 1925. aug. 18.
- *„Megnyílt a Nagybanyai Festők Társasága téli kiállítása” Nagybanya*, 1925. dec. 20.
- (k. s.): *A Nagybanyai Festők Társaságának karácsonyi kiállítása Szamos*, 1925. dec. 25.
- Dr. Hohmann Sándor: *Látogatás a nagybanyai Művésztelepen Temesvári Hírlap*, 1926. febr. 21.
- *Thorma János 25 éves tanári jubileuma Szamos*, 1926. aug. 18.
- Reismann Irma: *Látogatás a Ferenczy-pár műtermében Szamos*, 1926. szept. 18.
- *Új tanárok a nagybanyai szabad festőiskolában Szamos*, 1926. szept. 28.
- K. A. [Krausz Albert]: *Új tanárok Nagybanyán Temesvári Hírlap*, 1926. okt. 6.
- *Ma este nyílik meg Ferenczy Valér és F. Sárossy Eta képkiallítása Szamos*, 1926. okt. 7.
 - *A nagybanyai művészet elhanyagolta Szatmárt Szamos*, 1926. okt. 9.
 - *A Ferenczy-kiállítás sikere Szamos*, 1926. okt. 12.
 - *Az egészséges művészeti élet szolgálatában...* Szamos, 1926. nov. 7.
 - *Ferenczy Valér kilépett a Nagybanyai Festők Társaságából Ellenzék*, 1927. szept. 18.
 - *Ferenczy Valér kegyelestértő feledékenységével vádolja a nagybanyai kolóniát Keleti Újság*, 1927. szept. 24.
- (-jos.): *Válságban a nagybanyai festőkolónia Ellenzék*, 1927. nov. 6.
- *Ferenczy Valér és Ferenczyné Sárossy Eta kiállítása élé Temesvári Hírlap*, 1927. nov. 6.
- K. K. A.: *Ferenczy Valér és F. Sárossy Eta kiállítása Temesvári Hírlap*, 1927. nov. 8.
- Erdélyi Lexikon (Szerk.: Osvát Kálmán), Nagyvárad, 1928.
- Ferenczy Valér: *Egy grafikus tanulmányút jegyzetei Nyugat*, 1929. XXII. évf. II. köt. 654—656. o.
- Ferenczy Valér: *A régi Nagybanyáról Nyugat*, 1931. XXIV. évf. I. köt. 301—307. o.
- Ferenczy Valér: *A modern rézkarc Magyar Művészet*, 1932. VIII. évf. 325—334. o.
- Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly A Nyugat kiadása. Bpest., é. n. (1934)*
- Gy. Szabó Béla: *Ferenczy Károly (Ferenczy Valér könyve) Erdélyi Helikon*, 1935. VIII. évf. 3. sz.
- Elek Artúr: *Az újabb magyar grafikai művészet Magyar Művészet*, 1937. XIII. évf. 201—228. o.
- Ferenczy Valér: *Nagybanya Magyar Nemzet*, 1940. szept. 24.
- Ferenczy Valér: *Beszélgetés a rézkarcról Szépművészet*, 1941. II. évf. I. sz.
- Réti István: *A nagybanyai Művésztelep Bpest.*, 1954.
- Radocsay Dénes: *Thorma János A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve*, Bpest., 1954.
- Dobossy László: *Romain Rolland, az ember és az író Akadémiai Kiadó, Bpest.*, 1961.
- Murádin Jenő: *Nagybanyától Kecskemétig — Egy művészeti különvadás történetéhez Cumania. Bács-Kiskun megyei múzeumok közleményei, Kecskemét. 1975.*

SZÉCHY KATA JEGYKENDŐJE
A XVI. SZÁZADBÓL

A debreceni Református Kollégiumi és Egyházművészeti Múzeum textilgyűjteménye 1977-ben egy különösen szép úrasztali terítővel gyarapodott. A szóban levő terítőt a Szabolcs-Szatmár megyei nagyari református egyház-községtől kapta a Múzeum, több más úrasztali terítővel és edénnyel együtt.

A fehér batiszt alapanyagú, 73 × 76 cm nagyságú terítő himzése egészen különleges: négy oldalon három-három skófiummal himzett kör alakú mezőben árnyalt színes selyemmel himzett gyümölcsök láthatók. A bal oldali mezőkben barack, szőlő, körte helyezkedik el zöld levelekkel, a körök közötti részekben felváltva, pirossal árnyalt szamóca-köteg zöld levelekkel, illetve kis sárga virágok, halványzöld levelek láthatók. Az alsó mezőket citrom, meggy és alma díszíti, közben szintén szamóca és virágcsokor váltakozik a körök között. A jobb oldali mezők díszítése azonos a bal oldalival, de a gyümölcsök fordított sorrendben helyezkednek el a mezőkben. A felső mezők díszítése ugyanolyan mint az alsóké, de a gyümölcsök itt is fordított sorrendben vannak. A köröket hármastagozódású, vastag, ezüst színű skófiummal varrt pántok kötik össze.

A négy sarokban halványsárga-zöldes árnyalatú levelekből álló koszorúk vannak, bennük átellenesen két-két címer: az egyik nemesi korona rücskös ágdarabból kinövő levelet, közben nemesi koronát ábrázol. A korona ezüsttel himzett, piros-kék színű selyemmel himzett pontok utánozzák a koronán levő drágagyöngyöket. A korona fölött himzett monogram: GL olvasható. A másik címer kétféjű koronás sást ábrázol. A sas nyelve piros színű, teste halványsárga, a korona szintén ezüsttel himzett, piros-kék selyemmel díszített a kövek helyén. A címer fölött skófiummal himzett monogram: ZK—KZ olvasható.

A terítő közepét teljesen kitölti a nagyméretű, arany-ezüst színű skófiummal és színes selyemmel himzett olasz korszó, amelyből szimmetrikus elhelyezésben színes virágcsokor nő ki, illetve hajlik le két oldalt. Az árnyalt selyemmel himzett piros szegfűk, sárga virágok, nefelejcskek és gyöngyvirágok lehajló szárain zöld levelek helyezkednek el. A terítő himzésének színe és fonáka egyforma.

A nagyari református egyházközség levéltárában semmiféle adatot nem találtunk a terítőről, tehát csak a nemesi címerek és a monogramok nyomán kezdhettük meg a kutatást a terítő származására vonatkozólag. Kiindulási pontnak a GL monogramos, leveles-ágas címert választottuk abból következően, hogy emlékeztetünk szerint a Lorántffy-család címerében hasonló ág és levél látható, azzal a különbséggel, hogy a Lorántffy címerben két levél — hárslevél — nő ki a vízszintes faágból. Ezt a nyomot követve lapoztuk fel a Turul című folyóiratot, a Magyar Heraldikai és Genealógiai Társaság közlönyét, ahol megtaláltuk a Rathold nemzetség különböző címerrajzait, köztük a Lorántffy és a rátóti Gyulaffy László címerét is, amelynek rajza pontosan megegyezik a terítőn levő címerrel. A GL monogram tehát egyértelművé vált, vagyis Gyulaffy László nevének rövidítéséről van szó.[1]

Következő lépés Iván: Magyarországi nemesi családai c. művének fellapozása volt, ahol megtaláltuk Gyulaffy László és felesége Széchy Kata nevét, és ugyan-

csak Nagy Iván művében a Széchy név alatt a család címerét: a koronás kétféjű sást, vagyis pontos mását a terítőn levő címerrajznak.[2]

Zavaró tényező volt azonban számunkra a ZK, illetve KZ monogram. Ezt is sikerült megfejtenünk, mert kutatásunk nyomán kiderült, hogy a XVI. században a Széchy család még Zeechynak írta a nevét, tehát a ZK monogram Zeechy—Széchy Kata nevének rövidítése.[3]

Gyulaffy Lászlóról megtudtuk, hogy valamikor a XVI. században született és erdélyi református nagybirtokos, főnemes volt. 1596-tól száz lovassal szolgált Báthori Zsigmond udvarában, a fejedelemhez trónváltásai közben is hű maradt. 1604-ben Bocskai mellé állt. Ő foglalta el Szatmár várát. 1605-ben a fejedelem erdélyi hadainak fővezére volt. Meghalt 1605. júl. 25-én a köpeci csatában.[4]

Széchy Katáról sajnos csak annyit sikerült kiderítenünk, hogy férjétől három leánya és egy fia, Sámuel született. Házasságkötésük ideje ismeretlen előttünk, de ez mindenképpen a XVI. század második felében történt.

A nagyari úrasztali terítő mustarakincsének elrendezése, a minták motívumai — elsősorban a gyümölcsök — egyértelműen arra utalnak, hogy a textília nem az úrasztalára készült. Maga a gyümölcs mint díszítőelem előfordul ugyan a XVI—XVII. századi reneszánsz stílusú úrasztali kelyheken, talpas poharakon, viszont ezek az ötvösművek sem kifejezetten az úrasztalára készültek, hanem túlnyomó többségükben főúri családoktól ajándékképpen kerültek az eklézsiák birtokába.

A terítő gyümölcskoszorújában levő nagyméretű olasz korszó elhelyezése sem felel meg annak a gyakorlatnak, ahogy évszázadokon keresztül városi és falusi református templomokban megterítették az úrasztalát. A négyzetes terítőket vagy abroszokat nagyság szerint — hogy ti. mindegyiknek látszódjék a himzése —, általában sarkosan, több terítő esetében csillagszerűen, átlós irányban helyezték el az úrasztali edények fölött levő állványon, a fából vagy vasból készült ún. ekhón, illetve terítőtávon. A kifejezetten úrasztalára készített terítők vagy abroszok mintáinak elrendezésében erre a hagyományra és terítési módra a himző asszonyok és leányok általában mindig tekintettel voltak. A mintákat lehetőleg úgy helyezték el a terítő négy sarkára vagy a négy oldalára, a terítő közepére, hogy az minden esetben szimmetrikus legyen, rossz állásával ne zavarja a megterített úrasztala szépségét. Természetesen a nagyari terítő mintáján, az álló olasz korszón nem lehetett változtatni, tehát sarkosan felterítve, a korszó ferde állásban került az úrasztalára.

Visszatérve a gyümölcsdíszítményekre, megállapítjuk, hogy eddigi ismereteink szerint úrasztali terítőket, a gránátalma kivételével, nem díszítettek gyümölcscsel, és a gránátalma motívum, amely a török himzésből került mustarakincsünkbe, csak a XVII. századtól fordul elő az úrasztali terítőkön, abroszokon. Tehát ez a tény is alátámasztja azt a véleményünket, mely szerint a nagyari terítő nem egyházi célra készült, hanem Széchy Kata jegykendője volt és a XVI. század második felében készült.

A jegykendők úrasztalára való ajánlkozása nem ismeretlen a magyar református egyházművészetben, a magyar református kegyességben. A sárospataki Reformá-



Széchy Kata jegykendője, Debrecen, Református Kollégium Múzeuma

tus Múzeumba e sorok írója hozott be az Abaúj megyei zsujtai egyházközségtől két úrasztali terítőt, ami korábban jegykendő volt. Az egyik batízt anyagból készült, skófiunmmal hímzett, tulipánokkal, virágokkal, gránátalmakkal díszített terítő hímzett felirata így hangzik: „Nemes Csapó Ersébet, nemes Alsó-Vatthai Pelbárth Gáspárnak die 25 Juni Anno Domini 1718 jegybe adta kezkenő, melyet is Pelbárth Gáspár az Zsujtai Helvét vallást tartó ecclesiának ajándékon adott, Anno 1721”. A másik terítő anyaga fehér lenvászon. Négy oldalán keresztöltéses, szálszámolásos technikával, piros gyapjúfonállal hímzett minták sorakoznak egymás mellett: csillag alakban elhelyezett száron stilizált virágok, holbein öltéses kacsok láthatók. A közepre hímzett, kis csillagokkal díszített koszorú utal arra, hogy a terítőnek mi volt az eredeti rendeltetése, ugyanis a koszorú, apró virágokkal tarkázva, két egymásba fonódó kezét vesz körül. Az ákosi (Erdély) eklézsia 1809-ből származó leltára is említ egy jegykendőt: „fejér selyem keszkenő, a közepi szép sinorozással ki varva, melynek közepén ez az inscriptio vagyon arannyal ki varva: Ts. Ns. Nagy Bölöni Gáspár, Ts. Ns. Telegdy Csanádi Anna páros. 1778. 26. July”. [5]

Jegykendőknak az úrasztalára való adományozása a későbbi évszázadokban is szokásban maradt református

népünk életében. Több gyülekezet úrasztali felszerelésében találtunk különböző színű és nagyságú, selyemből készült, mintásan szőtt terítőket, melyeket a múlt század folyamán ajándékoztak ismert vagy ismeretlen nevű ifjú házasságok az eklézsiáknak. Ezek, az általában fejrevaló selymekendők egyúttal a régi magyar szövőipar becses emlékei. Több közülük a híres pesti Valero-féle selyemgyárban készült, művészi kivitelben.

Háttra volt még annak a kérdésnek tisztázása, hogy a jegykendő, illetve terítő milyen módon került a nagyari református eklézsia birtokába? A XVII. század elején az iktári, vagyis a fejedelmi Bethlen család két tagja Bethlen István és Péter birtokában volt Nagyar egy része és ilyen formában az eklézsia patrónusai voltak. [6] A Bethlen család rokonságban volt a Széchyekkel és a Gyulaffyakkal, ugyanis Széchy Mária férje Bethlen István, Bethlen Anna első férje pedig Gyulaffy László említett fia, Sámuel volt. [7] A jegykendőt tehát a Bethlen család valamelyik tagja ajándékozta a nagyari egyházközségnek a XVII. század elején. Megjegyezzük még, hogy a Széchy család női tagjai más vonatkozásban is kapcsolatban vannak a magyar hímzőmesterséggel. Az Iparművészeti Múzeum birtokában levő egyik nagyon szép, a XVII. század közepéről származó terítőt Széchy Mária hímmezte. [8]

Széchy Kata jegykendője az erdélyi virágos reneszánsz egyik legszebb emléke, egyúttal bizonyítéka annak, hogy ez a sajátosan magyar művészeti stílus Erdélyben és a Tiszántúl már a XVI. század második felében elindult hódító útjára, hogy a következő századokban általánossá

válva megjelenjen és tovább éljen a kőfaragványokon, református templomok festett mennyezetein, úrasztali edényeken, könyvtáblákon, a világi és egyházi célt szolgáló textiliákon.

Takács Béla

JEGYZETEK

1 Turul. A Magyar Heraldikai és Genealogiai Társaság Közlönye. 1890. VIII. köt. 24. lap. 22. címerrajz.

2 Nagy Iván: Magyarország családai... Gyulaffy név alatt. 482. lap; Széchy Kata: 533. lap.

3 Századok. Mutató. Bp. 1908. 612. lap.

4 Magyar Életrajzi Lexikon. Bp. 1967. Gyulaffy László címszó.

5 Takács Béla: Jegykendők az úrasztalán. Reformátusok Lapja, 1967. 8. szám. Az ákosi terítő leírása: A közép-szolnoki egyházme-

gyei gyűlekezetek ingó és ingatlan javainak összeírása, 1809. Egyházkerületi Levéltár Debrecen.

6 Kiss Kálmán: A szatmári reform. egyházmegye története. Kecskemét. 1878. 627. lap.

7 Nagy Iván: i. m. 2. köt. 70. lap.

8 Varjú-Ember Mária: Hungarian domestic embroidery. Bp. 1963. 39. lap. 20 kép. Uő.: Ungars berühmte Stickereien. Der Europäische Osten. 10. Jahrgang. Heft. 107. 1964. febr. 101; 106. lap.

FERENCZY ISTVÁN ÚJONNAN ELŐKERÜLT SZOBRAI AZ EVANGÉLIKUS MÚZEUMBAN

Két lappangó művészettörténeti értéket sikerült azonosítania és keletkezésének a körülményeire fényt derítenie a Magyarországi Evangélikus Egyház nemrég létesült Múzeumának. A képzőművészet iránt érdeklődő nagyközönség, de részben még a szakemberek számára is ismeretlen, *Ferenczy István által készített két mellszobor* ez a sokáig lappangott műtárgy: *Beöthy Ödön és ifjabb Balogh János fehér márvány büsztje*.

E reformkori országgyűlési követeknek a szereplése és sorsa éppoly érdekes, mint az emléküik megörökítésének a háttere és a szobrok — eddig ismeretlen — viszonytagságos története.

Vizsgáljuk meg nagy vonalakban azonosságuk bizonyítékait és keletkezésük körülményeit a rendelkezésünkre álló hiteles egyházi és világi források alapján. [1]

I.

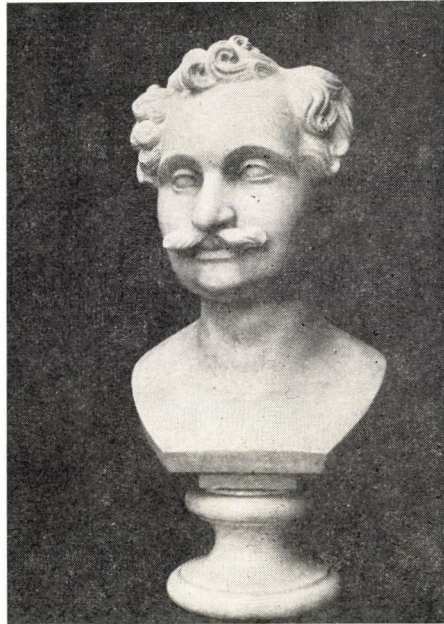
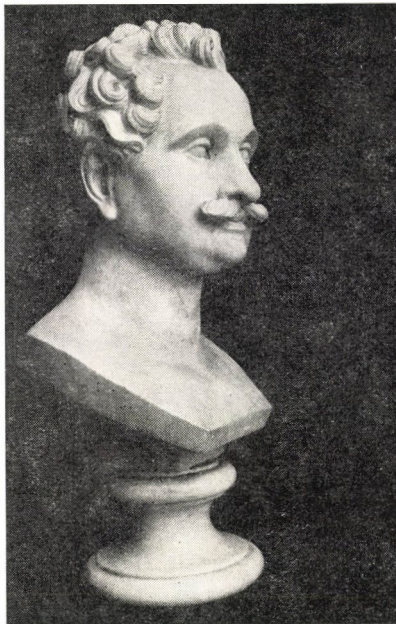
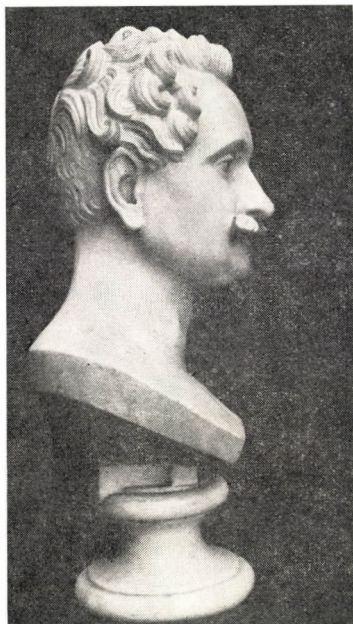
A Ferenczy István életével és műveivel foglalkozó irodalom már régóta tudott arról, hogy a művész készített Beöthy Ödön és Balogh János országgyűlési követekről egy-egy márvány büsztöt. [2] Az első idevonatkozó híradás ui. már csaknem másfél évszázada jelent meg az Athenaeum hasábjain. [3] Ez az akkor már kész „számos arcz-másolatok” között megemlíti Beöthyét és Baloghét is Ürményi József országbíró, Rudnay Sándor hercegprímás, Kazinczy Ferenc, Festetics Antal, Fáy András vagy Prónay Sándor szobrai mellett. [4]

Ez az adat azért fontos a számunkra, mert bizonyítja, hogy Beöthy és Balogh szobrai még 1839 előtt készültek el. [5] Két érdekes tényre azonban még ezen túl is fel kell figyelniünk a kérdés kutatásával kapcsolatban. Az egyik az, hogy sem az Athenaeum híradásából, sem Zsilinszky Mihálynak a Kisfaludy Társaságban 1876-ban tartott és nyomtatásban is megjelent értekezéséből, [6] sem az e századi Ferenczy-életrajzokból [7] nem tűnik ki a most már bizonyítható tény, hogy *Ferenczy mind az idősb, mind az ifjabb Balogh Jánosról készített márvány büsztöt*, és pedig valószínűleg — mint látni fogjuk — időrendben előbb az ifjabbikról. [8]

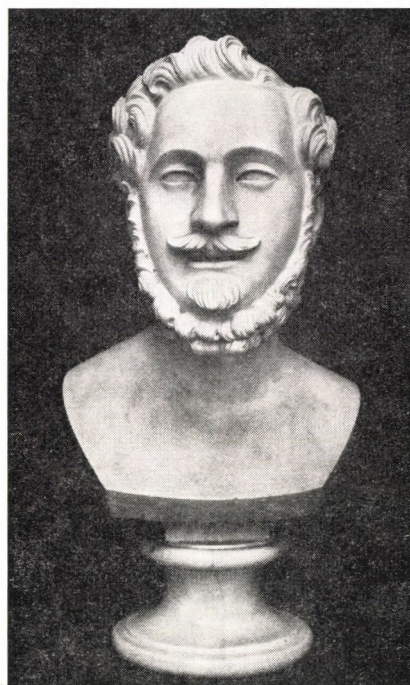
A másik figyelemre méltó jelenség az, hogy az eddigi *Ferenczy-irodalom nem ismerte sem Beöthy Ödön, sem ifjabb Balogh János szobrainak a képmását és nem tudott semmit azok őrzési helyéről*. [9] A kortársaink által is joggal támasztott igényre [10] szeretnénk a jelen sorokkal történeti megvilágításban válaszolni, hogy azután a szakavatott művészettörténészek elmélyíthessék és tovább folytathassák a most megkezdett kutatást.

2.

Nemcsak történeti, hanem felekezeti, ökumenikus szempontból is figyelemre méltó tény, hogy a *katolikus* Beöthy Ödön és Balogh János szobrainak az elkészítésére az *evangélikus* egyház akkori vezetősége kérte fel Ferenczy Istvánt. [11] A reformkor évente tartott evangélikus „gene-



1/a, 1/b, 1/c Ferenczy István: Beöthy Ödön



2/a, 2/b, 2/c Ferenczy István: Balogh János

rális konventjeinek" e mozgalmas kor nem kevésbé mozgalmas egyetemes egyházi közgyűléseinek a figyelmét — összetételére még visszatérünk — mai szemmel nézve is joggal keltette fel a két diétai követ bátor hangja.

Ifjú *galánthai* Balogh János barsi követnek (1796—1872) már hasonnevű édesapja, [12] Gömör, Hont és Nógrád megye alispánja, nyolc országgyűlés követek „nevezetessé tette magát mint jeles szónok, nyájas emberbarát, kellemes társalkodó, gögtelen, fényűzést kerülő s okos belátással honjának java és nemzeti nyelve előmozdításáért buzgó hazafi”. [13]

Nem sokkal apja halála után, 1830-ban jelent meg Balogh először a pozsonyi diétán követként. De még korábban együttesen Bécsbe citálta Ferenc császár „ad audientum verbum” az apát és fiát, s rebellis magatartásukért megfedtte őket. [14]

Kossuth Lajos — mindjárt első közéleti szereplése alkalmával — 1832-ben pontosan *megörököltette* Országgyűlési Tudósításaiban ifjú Balogh János barsi követnek a *cenzúra ellen mondott beszédét*. [15] Az akkor 36 éves Balogh szókimondásának jellemzésére hadd álljon itt a Kossuth által feljegyzett felszólalásának néhány sajátos részlete. „A cenzúra az emberi élet legszebb szüleményének gyilkosa! Hazánkban az értelmiséget minden törvény nélkül, rabláncban tartja... A cenzúrának pusztító kezei alatt nyögő néhány újságaink mindenről többet írhatnak, mint országgyűléseinkről és a Haza közdolgoiról... Gyötrőbb és kínzóbb a Magyar Nemzet sorsa, mint az európai nemzetek legutolsójává, a Töröké... A sajtószabadság nálunk úgy áll, mint egy óriás, kinek kezei hátra köttetnek, — a szabad szólás csak valamivel áll jobban, mint ama szerzeteseknél, kiknek nem volt szabad egyebet szólani, mint »memento mori«, mely szavakra nékem a szabad szólás miatt különösen kell ügyelnem... Ez-é a szabad ország, melyben a kormány törvénytelen tettei ellen nincs más eszköz, mint Gravament alkotni s orvoslást soha nem nyerni? Ugyan mit mondanánk azon orvosról, ki a sok esztendősen szenvedésektől menekvésért rimánkodó halálos betegnek azt felelné: »én az urat meggyógyítani nem fogom, de nem azért, mintha nem tudnám, hanem mivel nem akarom«. Éppen így állnak a mi gravameneink, melyek úgyis nemsokára csak nevetség tárgyai lesznek, sőt sokszor már most is azok... Bátran kimondom, hogy én sérelmeink orvoslását nem annyira

a kormánytól, mint az időtől és az igazságos nemeztől várom, akinek pártfogásába azokat ajánlom is.” [16]

Ugyanezt a bátor hangot hallatta Balogh János az országgyűlés későbbi éveiben elhangzott felszólalásaiban is. Különösen a *jobbágysors igazságtalanságai ellen* emelte fel szavát élesen. „Azt mondani, hogy a jobbágy magát ki ne válthassa, nem egyéb, mint azt mondani: Te jobbágy, szolgának születél, neked örökké szolgának kell maradnod...” [17]

Más alkalommal így ostromozta a társadalom állapotát „Bűn a magyar jobbágyságot örökös szolgaságra kárhoztatni, éspedig azon jobbágyságot, mely századoktól fogva egyedül viseli hazánk közterheit, mely sokszor akarata ellen is vérevel védelmezi hazánkat és amelynek kézi munkája nélkül a nemesi rend minden hatalma is birtokainak roppant kiterjedése mellett is csak igen soványan vagy éppen nem élhetne.” [18]

A *reformkor legjobb vezérférfiai* ezekben az években egy emberként álltak sorompóba a társadalmi igazságtalanságok felszámolása érdekében. Wesselényi Miklós 1834. december 9-én a szatmári megyegyűlésen azt a bátor kijelentést tette, hogy a kormány kilencmillió embernek, tehát a jobbágyoknak a zsrját szívja, s nem is akarja, hogy a nemesség rajtuk segítsen. E beszéde miatt a kormány *hűtlenségi pert* indított Wesselényi ellen. Mivel pedig Balogh egyik országgyűlési felszólalásában szolidaritást vállalt barátjával és küzdőtársával, őellene is megindult a per. Azt követelte a kormány, hogy Bars vármegye hívja őt vissza követi tisztéből. Mivel azonban annak közgyűlése — és a széles közvélemény is — kiállt Balogh személye mellett, *Deák Ferenc* javaslatára végül is megszüntették ellene az eljárást. E hűtlenségi per nevezetes fejezete volt a magyar országgyűlési szólásszabadság történetének, mert ez volt az egyetlen eset, hogy hűtlenségi pert egy országgyűlésen mondott beszéd miatt indítsanak. [19] Érdekes fejlemény, hogy 1836 nyarán Bars vármegye közgyűlésén Balogh az alispántól diszkardot kapott, s 1842-ben maga is alispán, majd a szabadságharc idején ezredes és felvidéki kormánybiztos lett.

Hasonló hullámokat vert a harmincas évek elején *besei Beöthy Ödön* (1796—1854) bihari követ bátor közéleti szereplése és politikai szókimondása. A „tüzes szónok” beszédeiről első között *Kölcsey Ferenc* tudósított Országgyűlési Naplójában. 1833. január 9-i feljegyzése



3. Beöthy Ödön olajportréja, Evangélikus Múzeum

így hangzik: „Beöthy megyéjének a vallási törvénycikkely (1790—91: 26) megsértése miatt fennálló nehézségeit adá elő, s kérte, hogy e sérelmek vizsgálatára és szerkesztésre küldöttség rendeltessék ki. *Beszéde férfiasan szép vala, azaz: szép, erős és merész* . . . Harsogó »éljen« követé a beszédet: s higgyétek el, ez országgyűlés folytatában az éljen ily méltólag egyszer-egyszer sem harsogott”. [20]

Kossuth teljes terjedelmében közölte Beöthy szónoklatát. A 17. századi vallásügyi törvények, majd II. József Türelmi Rendeletének és az 1790: 26. törvénycikknek az alapos elemzése után a felvilágosult katolikus Beöthy ezeket mondta: „Szelidebb század, törvény ereje egy szebb s nyugodtabb jövődőt ígért azon három millió léleknek, kik üldözés s elnyomatás alatt nevedtek ennyire, de csak ígért, mert az 1792. esztendőben kibocsájtott Circulare gyökereiből felforgatta az említett s alig létesített törvényt. Ezen a világos törvényben ütköző rendelés vissza vételéért folyamodtak a Protestánsok, meg is nyerték azt, de a sors jobbra nem fordult. Hány egyes törvényhatóságok, hányszor magok a protestánsok kérték sérelmeik orvoslását, de mind hasztalan, — itt egy alapos törvény megsértése s elmagyarázása forog kérdésben, melynek orvoslása a Törvényhozó test hathatóságát illeti, mert törvényt hozni, magyarázni s eltörölni a Nemzet s király közös jussa. Ha ez így folytatódik, ki kezeskedik érte, hogy a többiek tulajdon ezen sors nem fogja érni. Az idő int, Tekintetes Kerületek, vessünk véget ezen kedvetlenségnek, melynek megbírlása túl a síron tartozik. Báthory István Erdélyi Fejedeleme, későbbi Lengyel Király buzgó Római Catholicus, de emellett igen türelmes, ezt szokta vala mondani: »három dolgot, úgy mond, az Isten megtartott magának: semmiből valakit teremteni, a jövődőt tudni, s a lelkiismereten uralkodni«. Velős mondas, bár ha az utolsó az Istenről sem mondhatatik átaljába, mert lám Ő eltűri ezt, a mi egyesíthetné a különböző vélekedéseket. — Az Isteni Törvény, a keresztyén morál lelke s kútfeje a szeretet, — s haladott korszellem, mind megparancsolva kívánják, hogy kiki tetszése szerint szabadon szólhasson Istenéhez, s a szegénynek, a nyomorultnak ezen egy támasz botot kezéből kiragadni, gonoszság. Ezen csapásokkal tellyes esztendőök lefolyta

alatt mely szomorú lehetett azoknak sorsok, kik a vallás vizsgáztatásával sem élhettek. Azon egyes eseteket, melyek előadásomat bebizonyíthatnák, itt előszámolni nem tartom szükségesnek, azonban hogy ezt, valamint azt miképpen kívánják küldőim jövődőre hogy illy kétséges esetek elkerültesse, a Törvény cikkelyt módosítani, voltaképen előadhassam kérem a Tekintetes Kerületeket, e végre egy kiküldöttséget kegyesen kinevezni méltóztassanak”. [21]

Beöthy a későbbiek során is gyakran síkraszállt a felekezeti türelem érdekében, különösen az 1836-os országgyűlésen, ahol ismételten követelte a protestánsok sérelmeinek az orvoslását. Később, 1839-ben, a református vallású Csanády Lujzával kötött házasságával kapcsolatosan is éles összeütközésbe került a vegyesházasság kérdésében Lajcsák nagyváradai püspökkel. Levélváltásukat több korabeli bel- és külföldi lap is közölte.

A szabadságharc idején és az azt követő években viszontagságos élete volt Beöthy Ödönnek. Volt bihari alispán, főispán, kormánybiztos és portai követ, — azután menekülnie kellett. Párizsban Victor Hugóval kötött mély barátságot, naponkénti vendég volt nála utóbb Jerseyben, Londonban pedig Cobden Richardnál lakott. Ötvennyolc éves korában, Hamburgban halt meg exuláns sorban. [22] Balogh János, akinek a nevével együtt az ő nevét is akasztófára szegezték a pesti Újépületben 1851. szeptember 22-én, utóbb hazatért és csak 1872-ben fejezte be földi életét. Mindkét reformpolitikusra érvényes a Pesti Naplóban megjelent nekrológ utolsó sora: „egyike volt a leghatalmasabbaknak azok között, akik hazánkat új életre kelni megtanították”. [23]

E történeti háttér ismeretében most már közelebb kerülünk annak a kérdésnek a megfontolásához, hogy miért és miként került a két reformkori politikus mellszobra a Magyarországi Evangélikus Egyház tulajdonába? Tudvalevő, hogy az evangélikus Kossuth már fiatal jurátus korában egyházi tisztséget viselt a sátorlajújhelyi gyülekezetben, mint annak jegyzője. Rajta kívül az 1833-as országgyűlésen sok neves evangélikus közéleti egyéniség is részt vett,



4. Torsch rézmetszete: Ifj. Galánthai Balogh János 1836. Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok

mint pl. Podmaniczky Lajos, Prónay Albert és János, Pfannschmidt (Zsedényi) Éde, Plattthy Gáspár, Szirmay Antal, Zay Károly.[24]

Az ezt követő évben megtartott *pesti egyetemes egyházi közgyűlésnek* az összetételét vizsgálva ugyancsak azt figyelhetjük meg, hogy e magas egyházi testületben feltűnően sok világi közeleti férfi vett részt. A főinspektor Prónay Sándor és helyettese, Szirmay Ádám mellett Benyovszky Péter, Döbrentei Gábor, Földváry Gábor, Glosius Sámuel, Jeszenák János, Kubinyi Ágoston, Podmaniczky Lajos, Prónay László és Albert, Radvánszky Antal, Sréter László, Schedius Lajos, Szontágh István, Sztrókey Antal és Zay Károly: zömében alispánok vagy főispánok, vármegyei főjegyzők vagy táblabírák, szeptemvirek vagy királyi tanácsosok, ügyvédek és írók. Ennek a közgyűlésnek a *jegyzőkönyvében* a következőket olvashatjuk: „A fennálló Országos Gyűlésnek folyamatját és az Országos Karok és Rendek Táblájában s véleményében osztozó Fő Rendek Táblája tagjainak azon nagylelkűségét, mellyel a Magyarországi Evangélikusoknak jussait és közérdekeit annyi elnével s igazságos buzgósággal pártolták, hogy ezeknek halhatatlan neveik az emberiség és művelődésre nézve szerzett érdemek eránt mindég háládatos késő maradék által is magasztaltatni fognak, e jelenvaló Convent hálás emlékezettel méltatván, valamint el nem titkolhatta onnan származott fájdalomát, hogy ellenkező erőnek összeütközésében ezen nagylelkűségnek a kimenetel meg nem felelt, ugyanezen szent tárgynak további előmozdításában a Századnak előre haladó művelődésében, a Karok és Rendek igazságszeretében, Ő Felsége kegyelmében bízván hogy e tárgyban azok, melyeket az időnek körülményei kívánni fogják tovább ezen közgyűlés háládatossága, azoknak kiknek nemes s buzgó lelkeit itten magasztaljuk, nem különben a késő maradék tudtára jöjhessen: köréből egy Deputatiót küldött ki, mely egyetértőleg a Helvétziai Hitvallású Atyafiakkal, amennyire lehet minél előbb e tárgyat érdekéhez képest fontolóra veendi és azokat, melyek szükségeseeknek látszani fognak, elrendelendi.”[25]

A közgyűlés által kiküldött *20 tagú bizottság* e megbízás alapján határozta el a protestánsok vallásszabadságáért küzdő két politikus emlékének a megörökítését.

JEGYZETEK

1 Kutatásunk elsősorban az *Evangélikus Országos Levéltár* egyetemes közgyűlési jegyzőkönyveinek (II. C. 5,11) és az *Országos Széchényi Könyvtár* kéziratárában őrzött, Kossuth Lajos által szerkesztett Országgyűlési Tudósításoknak (Quart. Hung. 1062 és 2962, vö. MOI, Kossuth-Gyűjt. II. B) anyagát öleli fel.

2 Meller Simon: Ferenczy István élete és művei, Bp. 1905. — Wallentényi Dezső: Ferenczy István levelei, Rimaszombat, 1912. — Soós Gyula: Ferenczy István mellszobrát. Műv. Tört. Értesítő 1956.

3 Athenaeum (szerk. Schedl—Vörösmarty—Bajza/1839, II. 25. sz.) Ferenczy István szobrász művei, 753—764.

4 Uo. 375.

5 Prónay Gábor evangélikus egyetemes felügyelő alább idézett, 1866-ban kelt levelében ugyanis a megrendelés időpontjaként a „negyvenes éveket” említi, — nyilván tévedésből.

6 Zsilinszky Mihály: Ferenczy István szobrász. A Kisfaludy-Társaság Évlapjai. Új folyam. XIV. k. 1878/9. Bp. 1879, 130.

7 Meller, Wallentényi és Soós idézett művein kívül újabban Cifka Péter: Ferenczy István. A művészet kiskönyvtára 37, Bp. 1969.

8 A kérdés tisztázását nehezíti, hogy mindkét Balogh János Bars vármegye országgyűlési követe volt: az apa (1759—1827) utólag az 1825/27. országgyűlésen, míg fia (1796—1872) főleg a harmincas évek diétáin.

9 „... A korabeli politika, tudomány, irodalom és művészet kiválóságait örökíti meg: Csokonai, Kazinczy, Kölcsey, Fáy, Pólya, Schodelné, felsőbüki Nagy Pál, Rudnay, Balogh János, Beöthy Ödön; a Szépművészeti Múzeum lépcsőháza, melyben legnagyobb részük el van helyezve, méltó előcsarnoka Barabás Miklós arckép galériájának ... Jelesebb darabjaikkal, de egészben is, messze meghaladják mesteröknek kevésbé sikerült nagyobb szoborműveit.” Wallentényi i. m. 42.

10 „Az újonnan előkerült mellszobrok lényegesen gazdagítják Ferenczy művészi hagyatékát, s nagyon örülnénk, ha idővel a még néhány lappangó művének, többek között Beckers gróf, Beöthy Ödön, Marczibányi Márton, Marczibányiné, Sándor Mór, Tóth Pápai képmásainak is nyomára akadhatnánk.” Soós Gy. i. m. 167.

11 Br. Prónay Gábor egyetemes felügyelő 1866. IV. 30-án kelt, Fabiny Teofil pesti egyházi felügyelőhöz írt idevonatkozó levelét közli Hitrich Ödön: A budapesti ág. h. ev. főgimnázium első száz esztendejének története. Bp. 1923, 228.

Abban pedig, hogy választásuk *Ferenczy István* személyére esett, bizonyára szerepe volt Nyáry Pál Pest megyei főjegyzőnek — későbbi alispánnak — aki éppen az idő tájt tette közzé „Felszólítás a 'honi szobrászat' ügyében” című kiáltványát, amelyben Ferenczy foglalkoztatását *nemzeti érdeknek* hirdette meg.[26]

A művész feltehetően 1835—1839 között készítette el Balogh János és Beöthy Ödön szobrai,[27] akiknek a személyét illetően a hivatalos indokolás is „a protestáns ügybeni rendíthetetlen pártfogásuk elismerését” említi.[28]

A sokáig lappangó szobrok további sorsát Prónay Gábor 1866-os levele fejti meg számunkra. „... Ferenczy István művészi keze remekelt a fehér márványból véssett mellszobrokon, s azok a forradalom előtt Kubinyi Ágoston ő méltóságához tettek le őrizet végett. Sokáig nem engedték a zavaros idők, hogy azoknak ottléte tudomásra jusson. Beállván azonban a jelen nyugalmasabb idő — miután az érintett két mellszobor a magyarhoni ágostai Evangéliumi Egyház tulajdona — s a pesti nagytiszteletű magyar—német egyház már eddig is olly kegyes volt — központi magasabb hivatása tudatában — a levél- és könyvtárnak helyt adni, — oda terjed kérelmem, méltóztassék — amennyiben lehető lenne — az egyetem nevében felkérni a nagytiszteletű pesti egyház presbiteriumát arra, hogy a fentebb leírt szobrokat akár a levél- és könyvtár, akár az iskolai múzeumi teremben elhelyezni méltóztassék; mit annál inkább szabad reménylenem, miután ez által valamint külsőleg a terem fénye emeltetni fog, úgy azok szemlélése a fogékony ifjúságban kegyetes érzéseket ébresztend.”[29]

A pesti evangélikus egyház 1866. május 1-i presbiteri ülésén megtárgyalta a kérést, s elrendelte a szobroknak a Sütő utcai (Deák téri) iskola dísztermében való elhelyezését. Innen kerültek át, mint közegyházi tulajdon, a Magyarországi Evangélikus Egyház központi épületébe (Üllői út 24. alá). Az 1973-ban megszervezett Evangélikus Országos Múzeum a két szép, történelmi múltú műtárgyat[30] terv szerint a nem sokára megnyíló központi múzeumi helyiségében (Deák tér 4. alatt) fogja kiállítani.

Fabiny Tibor

12 Vö. Nagy Iván: Magyarország családai címekkel és nemzedékrendi táblákkal. I. k. 1857, 138—140 és Pótlék k. 1868, 50—51. — Kempelen Béla: Magyar nemes családok. I. k. Bp. 1911, 295—296.

13 Rothkopf Gábor: A Baloghok. In: Regélő 1836/4. Olajportréja az aranyosmaróti egykori vármegyei gyűléstermében volt, s ezt 1830-ban „rézmetszvényben is kiadta Thewrewk úr”. Uo. 36.

14 Balogh Artúr: A jobbágyfelszabadítás egyik lelkes harcosa a reformkorban. Erdélyi Tudományos Füzetek 198. Kolozsvár 1945, 21.

15 Kosáry Domokos: Kossuth Lajos a reformkorban. Bp. 1946, 96, 124, 188.

16 OSzKK, Quart. Hung. 1062. 116, 120—121.

17 Balogh János 1833. X. 12-i beszédéből idézi Balogh Artúr i. m. 10.

18 Balogh János 1834. XI. 10-i országgyűlési beszéde. Uo. 11.

19 A hűtlenség bélyege (nota infidelitatis) a régi büntetőjogban a legnagyobb bűncselekmények közé számított, amelyre a törvények fej- és jószágvesztést rendeltek. Balogh i. m. 19.

20 Kölcsey Ferenc Országgyűlési Naplója 1832—1833. Bp. 1883, 59.

21 OSzKK, Quart. Hung. 2962. I. 23—24.

22 Vasárnapi Újság 1868, 26. sz.

23 Pesti Napló 1872. jan. 18.

24 OSzKK, Quart. Hung. 2962, 23—24.

25 Ev. Orsz. Levéltár, II. C. 5.

26 Pogány Ö. Gábor: Magyar szobrászat a tizenkilencedik század első felében. Bp. 1939. 91.

27 Vö. az Athenaeum 1839. évfolyamában megjelent, fent idézett hírt, valamint a művésznek azt a levélbeli közlését, hogy az 1825-i követ (tehát az idősb) Balogh János szobrán dolgozik 1845 szeptemberében. Wallentényi i. m. 366. Nyilván ez került utóbb a Szépművészeti Múzeumba, amint arról Meller i. m. 240. tanúskodik, amely mű az idősb Balogh mell-büszttjének a képét is közli (57. ábra, 239. p).

28 Hitrich i. m. 228.

29 Uo.

30 Jakubik Anna művészettörténész javaslata és a Magyar Nemzeti Galéria Szakértő Bizottságának szakértői véleménye alapján a Kulturális Minisztérium Múzeumi Osztálya a két szobrot 1977. december 16-án 22459/77. sz. ügyiratával védetté nyilvánította.

AKSELI GALLÉN-KALLELA MAGYARORSZÁGON

Az alanti részlet az 1971 júliusában elhunyt híres finn szobrász, Yrjö Liipola emlékirataiból való, aki több évtizedet töltött Magyarországon, magyar nőt vett feleségül, igen jól megtanult magyarul és a magyarokhoz élete végéig őszinte barátság fűzte. Fordítói munkássága is igen jelentős. Ő fordította le első ízben többek között Gárdonyi: „Egri Csillagok” című regényét finn nyelvre. Gondolom, hogy szoros magyar kapcsolatai miatt szerepel a Magyarországon levő szobrain a György keresztnév az eredeti finn Yrjö helyett. A sors külön érdekessége, hogy Gallén-Kallélával, a finnek kiváló festőjével, itt Budapesten találkozott életében először. Liipola emlékiratai 1956-ban jelentek meg Werner Söderström (Porvoo-Helsinki) kiadásában.

Körösfői Kriesch Aladár 1907-ben találkozott először Gallén-Kallélával. Megismerkedésük története igen érdekes körülmények között folyt le. Körösfői egy szép napon táviratot kapott a Kultuszminisztériumtól, hogy jöjjön azonnal Pestre, mert a híres finn festő, Gallén-Kallela jön az akkori kultuszminiszter, Apponyi Albert társaságában, készüléfében levő freskóját megtekinteni. Mire azonban Gödöllőről a Zeneakadémiára érkezett, a vendégek már távozóban voltak. Apponyi szörnyen feldúltnak és halálosan sértődöttnek látszott, erre volt is némi oka.

Apponyi, noha a művészetekben korántsem volt olyan jártas, mint politikai kérdésekben, művészi dolgokban is csálhatatlannak hitte magát és Gallén társaságában egy könnyelmű kijelentést tett. Mivel a képen látható centrális akt erkölcsi érzékét bántotta, kijelentette, azt onnan el kell távolítani. Ennek hallatára, Gallén, aki a művészetek és művészek korlátlan szabadságának hangozó hirdetője és harcosa volt, mérgesen kifakadt: „Hogyan? Önöknél egy miniszternek művészi dolgokban ilyen beleszólása van? Jegyezze meg, nálunk Finnországban egy beérkezett művésznek annyi hatalma van, mint egy miniszternek, azzal a különbséggel, hogy a miniszter hatalma csak a mandátuma lejártáig tart, a művészé azonban egész élete folyamán!” Érthető, hogy a történetek után Apponyi sohasem kereste többé Gallén társaságát, Körösfőivel azonban őszinte barátságot kötött a finn művész, ami Liipola könyvéből is kitűnik.

Gallén egyébként első magyarországi tartózkodásának emlékeként 7 pár sífelszerelést küldött Körösfői családjának, akik ily módon némiképp úttörői is lettek a sísportnak Magyarországon. Erdélyi útjuk azért is figyelmet érdemel, mert Körösfői Kriesch Aladár társaságát, 1907-ben, már két évi népművészeti kutatómunka állott.

Kriesch Tamás

Részlet az emlékiratokból. Finn eredetiből fordította Kriesch Tamás.

Mikor 1907-ben híre járt, hogy Gallén-Kallela Magyarországra jön, nagy érdeklődéssel vártam őt, mert eddig még sohasem nyílt alkalom arra, hogy nagy művészünnkel megismerkedjem. Magyar barátai éppolyan érdeklődéssel várták, hogy megismerkedjenek művésztével. A finn mester fogadását főleg Lippich miniszteri tanácsos, a Kultuszminisztérium művészeti osztályának vezetője, atyai jóakaróm készítette elő. Gallén magyarországi tartózkodásának részletes programját pedig Majovszki mi-

niszteri tanácsos, Körösfői Kriesch Aladár és Nagy Sándor festőművészek Lippichel karöltve állították össze. Megbeszéléseiken én is mindig jelen voltam, így hát tudom, milyen lelkesedéssel várták. Lippich remélte, hogy Kallela magyarországi tartózkodása ugyanúgy egy önálló népművészet alkotására ihleti majd a magyar művészeket, mint ahogy azt Finnországban a finn művészekkel tette. Az előző évben Budapesten rendezett finn tárlat nagy érdeklődést váltott ki a közönség körében, és azt a nagy nemzetközi képzőművészeti kiállítás legjobb és legjelentősebb részének tartották. A tárlaton Kallela is részt vett képeivel, és ennek kapcsán hívták meg újból Magyarországra. A tárlat finn részlegét éppen azért tartották jelentősnek és szépnek, mert rendkívül egységes és eredeti hatást váltott ki. A rendezésnél én is jelen voltam. A kiállítás megnyitása előtti napon eljött Lippich és Majovszki, hogy megnézzék a finn részleget, és a Szépművészeti Múzeum részére kiválogassák a megvásárolandó műveket. Szerintük a finn festmények ára nagyon alacsony volt, így azokat jelentősen felemelték. A Szépművészeti Múzeum részére akkor foglalták le Kallela: „Ifjú faunját”, Rissanen „Lappföldi emlék”-ét, Engberg „Karvaly”-át, valamint sok más festményt, amelyek nevére azonban már nem emlékszem, de amelyek mindmáig megtalálhatók a magyar Szépművészeti Múzeumban.

Mikor aztán Kallela megérkezett, egészen el volt ragadtatva magyar barátaitól és a magyar fővárostól. El is határozta, hogy azonnal munkához lát, de az ünneplések és egyéb meghívások annyira akadályozták terve keresztülvételében, hogy azokat terhesnek érezte. Lakásul és dolgozószobául az egyik építész saját műtermét adta át kis lakásával együtt. De Kallela nem sokáig maradt benn. Minél előbb ki akart jutni a természetbe. Különösen az éjjeli Duna ihlette meg a képzeletét sötét, titokzatos színeivel, így sokszor fél éjszakákat töltött a Duna-part különböző részein festegetve. A budapesti rendőrfőnök egy olyan hatósági engedélyt adott neki, amelynek birtokában a nap huszonnégy órájában ott és akkor festhetett, ahol akart. Egyszer felmászott az öreg Lánchíd tetején levő hatalmas kőoroszlán hátára és elkezdte festeni a hidlámpa fényénél az éjjeli Dunát. A hidrendőrség csak azután vette észre, miután valaki megjegyezte, hogy egy öngyilkosjelölt éppen most készül az oroszlán hátáról a Dunába ugrani. A rendőrség csodálkozva nézte a felhőmályban fent szorgoskodó nagy művészt és az egyikük felkiáltott neki, hogy azonnal jöjjön le. De Kallela nem hagyta magát zavartatni. A rendőrök kiáltozásai ellenére tovább festegetett, ecsetjeit az oroszlán oldalába törülgette. A rendőrök elképedtek a szabályzat ilyenét való megsértése miatt és az egyikük maga is elkezdett mászni az oroszlán oldalára. Kallela jól sejtette, hogy ez az ember le akarja őt vinni, de pajkosan hátra nézegetve még egyre csak mosolygott és ezt kiáltotta finnul: „Még nem megyek, várjon, amíg elkészülök a munkámmal!”

Amikor a rendőr felért, Kallela egyszerűen átnyújtotta neki a mellényzsebéből a rendőrfőnök által kiállított engedélyt. Így a rendőr csak morgott valamit magában, amint a hidlámpa fényénél elolvasta az engedélyt és csak annyit mondott, miért nem mondta ezt meg azonnal és miért nem mutatta fel, akkor neki nem kellett volna ide

felmászni. Ekkorra már nagy tömeg gyűlt össze megcsodálni, amint a rendőr bal kezével az oroszán farkát fogva jobb kezével udvariasan tiszteleg az oroszán hátán ülő nagy művészeknek. A rendőrség azután mindjárt nekilátott szétoszlatni a sokaságot, hogy Kallela zavartalanul festgethessen. Magam egy kissé távolabbról figyeltem az esetet, de közös megegyezésből nem szóltam semmit, mert elhatároztuk, kipróbáljuk mennyit ér a rendőrfőnök külön engedélye.

Kallela munkái nagy lelkesedést váltottak ki Magyarországon. Csak azt sajnálták, hogy eladásra szánt nagyobb műveit nem hozta magával. Jó üzleteket csinálhatott volna, bár elkelték azok anélkül is, hogy látták volna. Majovszky megvette például a „Csónak panasza” című nagy festményt fénykép alapján. Megrendeléseket is kaphatott volna, de nem volt kedve arcképeket festeni.

Tudomásom szerint csak egy arcképrendelést fogadott el. A dűsgazdag Kohner báró mindenáron meg akarta festetni feleségének portréját. Kallela nekilátott, de a munka kezdettől fogva nagyon idegesítette. Többször hozzáfogott, míg végül kijelentette, hogy kész, noha maga sem volt megelégedve vele. Ugyanabban az időben én is modellül ültem neki, és az arckép rendkívül jól sikerült. Később Kallela ezt a képet tévedésből eladta Finnországban, bár megígérte nekem, hogy a kiállítás után nekem adja. Ez az arckép, amely a tamperei Hieka-múzeumban látható, széles körben ismert, és élénk színei miatt egyik leghíresebb arcképe.

Kallelát sokat ünnepelték, tiszteletére estélyeket rendeztek. Ilyen alkalmakkor sok új barátot szerzett. Csodálónak száma is egyre nőtt. Az ünneplések után gyakran elindult a legjobb barátok társaságában, hogy eltöltsön néhány kellemes órát. A különböző kávéházakban. Ezek a kiruccanások olykor bizony a reggeli órákig nyúltak. Magyar barátainak ilyen alkalmakkor lehetőség nyílt megismerni Kallela sziporkázó szellemességét. Haza rendszerint gyalog mentünk, mert Kallela élvezni akarta a még alvó, reggeli fényben úszó várost. Egy ilyen késői órákba nyúló kávézgatás után az Erzsébet-híd hosszának a megmérésére is sor került.

Egyszer Jankovics doktorral, aki később kultuszminiszter lett és kinek portréját megmintáztam, reggelig elüldögtünk. Ennek a Jankovics dokornak rendkívül hosszú és keskeny feje volt. Ezért a rossz nyelvek azt mondták róla, „az eszének liften kell közlekednie, hogy gyorsabban működjék”. Velünk volt még Zichy gróf is, aki csak nemrég ismerte meg Kallelát, valamint sokan mások. Zichy, aki később a Nemzeti Múzeum igazgatója lett, határtalanul lelkesedett Kallela művészetéért és annyira rajongott érte, hogy megismerkedésüktől kezdve állandóan a nyomában járt. Így most mi hárman, Kallela, Zichy és én elindultunk Budára, Kallela lakása felé. Amikor a karcsú Erzsébet-híd pesti hídfőjéhez értünk, megcsodáltuk a Dunát, valamint a túlsó parton a reggeli fényben és ködben kísértetiesnek látszó, hatalmas Gellérthegyvet. A Duna ezen a pontján keskeny és ezt a hatást még csak fokozza az a tény is, hogy a hegy közvetlenül a part mellől nyúlik az égbe. Kallela úgy vélte, hogy a Duna ezen a ponton nem szélesebb, mint pár száz méter. Ezzel szemben én azt állítottam, hogy legalább négyszáz. Mivel egyikünk sem akarta beismerni tévedését, fogadtunk.

Az úgy nem tűrt halasztást. Így először odamentünk a hídon sétáló rendőrhöz, hogy megtudakoljuk tőle a híd hosszát. „Sajnos” válaszolta a rendőr, „noha már tizenkét éve itt teljesítek szolgálatot, még sohasem mértem meg”. Nem maradt hát más hátra, mint hozzálátni a híd leméréséhez. A rendőr is kijelentette, hogy velünk tart, mert a jövőben nem akar ismét szegényben maradni, ha valaki a híd hossza után érdeklődik. A híd egyik oldalán Kallela lépkedett, a másikon Zichy, én pedig a rendőrrel együtt a híd közepén. De alig mentünk mintegy húsz métert, amikor észrevettem, hogy Kallela akkorákat lépked, csaknem egy méterrel nagyobbakat, mint amiben kiegyeztünk. Ha továbbengedem, megnyeri a fogadást. Amikor tiltakozni kezdtem és felszólítottam, hogy álljon meg, kajánul mosolygott. Így visszamentünk a kiindulási helyre és újból megegyeztünk.

Mindenki külön-külön számlál, azután az így nyert két

eredmény átlagát vesszük, mert a többiek nem tudtak ilyen óles léptekkel velünk tartani. A híd másik végére érve megkaptuk a hosszát. Valamivel több volt mint négyszáz méter. A fogadást tehát megnyertem. A rendőr is feljegyezte a füzetébe a híd méreteit, hogy a jövőben felvilágosítást tudjon adni bárkinek, aki ezzel a kérdéssel fordulna hozzá. Utunk végül a híd lábánál fekvő, török-kori öreg Rudas-fürdőbe vezetett, melynek kapuit már a kora reggeli órákban kinyitják. Kellemes volt itt elringatózni a természetes hévízben, majd a fürdővendéglőben kis adag pörköltet fogyasztottunk egy korsó sör kíséretében.

De Kallelát mindennél jobban érdekelte a vidéki utazás. Néhányadmagával elment egyszer a főváros közelében fekvő Gödöllőre, hogy művészbáratait, Körösfői Kriesch Aladárt és Nagy Sándort üdvözölje, akik mint Kallela, egy önálló magyar művészet megteremtésén fáradoztak.

A tél folyamán egy alkalommal hosszú utat tettünk Erdélybe. A következők voltak velünk: Majovszky miniszteri tanácsos, Körösfői Kriesch, Wiegand Ede építész, Edvi Illés festőművész és mások. A vonat a nagy magyar Alföldön vitt keresztül. Havat először csak az erdélyi hegyekben láttunk, ami után pedig már nagyon áhítoztunk, mert Kriesch titokban két pár silécezt hozott magával, amelyek azonban a sok útipoggyász közül csak a célnál, a bánffyahunyadi pályaudvaron kerültek elő. Künn pompás szánkóút volt, mert a helységet magas dombok övezik. A többiek a szánkóba ültek, mi ketten Kallelával pedig felcsatoltuk a siléceket, és így vágtunk neki az útnak. Az emberek csodálkozva bámultak ránk, mert ezen a vidéken silécezt még sohasem láttak.

Utunk fő célja Körösfő volt, amelyet én már régóta igen jól ismertem. A szánkóút a kanyargós főút mentén haladt, de mivel mi Kallelával szabadoknak éreztük magunkat, letértünk a főútról és elcsatangoltunk a lejtős dombokon. Ellöktük magunkat a kemény hómezőn, ahol eddig még sohasem sietek, dombra fel, dombról le. Hó borította az egész környéket. Fátlan dombvidék ez, ahol nyaranta juhnyáj legel. A jobb oldalon völgy, ennek alján pedig a piciny Körös folyó kanyarog. Mögötte a dombok egyre magasabbra nőnek, míg aztán távolabbra magas hegyekké nem emelkednek, legfelül pedig az örök hó borította Vigyázó ragyog, amelynek lejtőin jó terep kínálkozik medve- és kőszáli kecskevadászatra. A kiállítás olyan fenséges volt, hogy időnkint meg-megállva... szótlanul csodáltuk az élénk tárurol pompás panorámát.

Körösfőt már a múlt évből ismertem, és most nagyon örültem, hogy alkalmam volt megmutatni a szépségeit Kallelának is. Hozzám hasonlóan ő is határtalanul lelkesedett, amikor meglátta, és megjegyezte, csak itt érzi magát igazán Magyarországon, mert Budapest csak egy a nagy városok közül. Itt viszont megcsodálta a piciny, kis házakat és egyre bizonygatta, hogy a dombon emelkedő karcsú tornyú fatemplomnál szebbet még sehol a világban nem látott. Tavalyi házigazdánk, Korpos Pali meghívta az egész társaságot ebédre, és a ház asszonya pompás finnyencfalatokat készített számunkra. Vasárnap lévén, mindenütt sok emberrel találkozottunk, és Kallela megcsodálta, milyen szívélyesen, régi barátként fogadtak az emberek.

Délutánig maradtunk a faluban. Este folytattuk utunkat Erdély ősi fővárosába, Kolozsvárra. Itt Kallela újabb híres emberekkel, egyetemi tanárokkal, államférfiakkal ismerkedett meg. Vacsoránkat hotelünk közönségében emelkedett hangulatban, kellemes, nagy társaságban fogyasztottuk el. A vacsora folyamán a különféle sportok is szóba kerültek. Kallela elmesélte, hogy náluk Finnországban milyen népszerű a birkózósport. Tüstént be is akarta mutatni a tudományát. A jelenlevő magyarok nem voltak sportolók, én viszont mindég lelkesedtem a sportokért és ismertem a birkózás minden fortélyát is. Mivel én is mindenképpen birkózni akartam, így mindketten nekikészültünk. Derékig vetkőzve félretoltuk az asztalt. Így a hely kész volt a birkózásra. Kallelának valóban roppant nagy nyers ereje volt és birkózni is tudott. Bár nagy súlykülönbség volt közöttünk, mégsem sikerült neki kétvállra fektetni engem, mert én fürgébb voltam. A küzdelem mégis, végső döntés nélkül váratlanul ért

véget. Kallela éppen bevitt egy jó fogást és engem úgy vágott a földhöz, hogy közben az ebédlőasztal megbil-
lent. Egész hosszamban a padlóra kerültem, de nem a
hátramra, hanem a hasamra estem. Egy újabb rántás és
ekkor valami olyan váratlan dolog történt, ami pezsgő-
vetett az egész birkózásnak. Az asztal feldült, és a pezsgős-
üvegeket hűtő jegeskanna pont a hátramra esett. A jég-
hideg víz a benne úszó jégdarabokkal a meztelen, izzadt
hátramra. Felordítottam, mint a halálra sebzett indián, akit
halálos ütés ért. Majd talpra ugrottam, mert közben nem-
csak a hátam, hanem a nadrágom is csupa víz lett.

A mulatságnak vége szakadt. De azért nem nevettek
rajtam túlságosan, hiszen aznap este másik meghívásunk
is volt, tartalék nadrág pedig nem volt nálam. Buda-
pestre visszatérve Kallela lelkesen nekilátott, hogy a
magyar népművészetet alaposan megismerje. Ebben ba-
rátaí nagy segítségére voltak. Őszintén lelkesedett a
magyar népművészet ragyogó színeért és ősi, dekoratív
mintáiért. A formák még a hunok és a keleti népvándor-
lások idejét tükrözték vissza. Egy napon Kallela rendki-
vül ideges hangulatban volt. Elmesélte, levélben értesí-
tették, hogy Aspelin-Haapkylä egyetemi tanár és Neovius
szenátor Budapestre jön. Kallela csak Neovius szenátor
miatt volt ideges. A szenátor egykor legjobb barátja volt
és művészi pályafutása kezdetén első mecénása. De ez-
után olyan idők következtek, melyek elválasztottak ba-
ráttól, apát a fiától. Jöttek a háborúskodások évei
és a nagy, fegyvertelen küzdelem a cári önkény ellen.
Ebben a küzdelemben Neovius a kormány engedelkeny
politikáját támogatta, Kallela viszont a heves ellenállás
híve volt. Ez a véleménykülönbség a barátságuknak is
véget vetett. Később Neovius Koppenhágába helyezték,
és Kallela nem látta őt többé.

A vendégek az esti vonattal fáradtan érkeztek meg,
mert a vonaton csak keveset aludtak. A Hungária száll-
lóba vittük őket, majd néhány perc múlva vacsorázni.
Kallela társasága annyira felüdítette a vendégeket, hogy
még az öreg Haapkylä is elfelejtette, hogy fáradt. Kevés-
sel később Kallela azt javasolta, igyanak meg egy feketét
egy csendes kis kávéházban. Javaslatát a vendégek el-
fogadták, így beültünk egy fiákerbe. Közben Kallela meg-
hagyta nekem, szóljak a bérkocsisnak, vigyen ugyanabba
a kávéházba, ahol egy néhány nappal azelőtt elüldögel-
tünk. Kádalkozó pillantást vetettem rá, mert az Orfeum-
Varieté kávéháza egyáltalán nem alkalmas hely fáradt,
öreg emberek számára. A felszólításnak mégis engedelmess-
kedtem. A kávéházban még egyelőre csend honolt, jól-
lehet már este tíz órára járt, de az igazi élet itt csak az
előadások befejezése után kezdődik. Haapkylä meg is
jegyezte, hogy ez a csendes hely alkalmas az anekdotá-
zásra. Kallela ezen csak nevetett. A fekete után pezsgőt
rendelt, amelyet az öregek először nem akartak elfogadni,
de utóbb mégis ráálltak, hogy megköstöljék. Közben egyre
folyt az adomázás. Megvittatták a régi, politikai ügyeket,
kiki a saját szemszögéből. Kallela társaságában senki sem
vette észre az idő múlását. A kávéházban egyelőre még
csend honolt, de amikor a pincérnő éppen egy pezsgősü-
veggel foglalatzkodott, hirtelen kitérültek a színházba
nyíló ajtók és beözönlöttek azon a nézők. Rövid idő múl-
va eltűntek az üres asztalok, és zajos lármá verte fel az
imént még csendes kávéházat. Az öreg Haapkylä elámul-
t milyen népvándorlás indult most meg erre a csendes
helyre, és nem tudta felfogni, honnan jön ez a sok ember.
Egyedül Kallela tudta, így van ez csaknem az egész vilá-
gon. Haapkylä olykor-olykor rápillantott az órájára és
elpanaszolta, hogy fáradt. Neovius viszont még egész friss
volt. Már csaknem reggel három órát mutatott az óránk,
asztalunk alól pedig egy egész sor üres pezsgősüveg kandi-
kált ki. Kis idő múlva Haapkylä ismét az órájára nézett,
majd magába mélyedve megjegyezte, utoljára idestova
negyven éve, hogy ilyen korai reggeli órákban kocsmában
ült. Akkor még egyetemi hallgató volt. Közben Kallela
csöndben megérdeklődte tőlem, mikor nyitják ki reggelen-
ként a török kori Rudas fürdőt? Négykor, válaszoltam.
No akkor még elüldögelhetünk egy óracska — mondta
— és ismét elkezdett valamit mesélni olyan érdekfeszí-
tően, hogy egyikünk sem vette észre az idő múlását.
Kifizettük a számláinkat és a hajnali szürkületben egy

fiáker ismét elvitt bennünket a pompás, széles Andrassy
úton át a Dunaparra. Vendégeink még nem ismerték
Budapestet, így nem is sejtették, hogy hova megyünk.
Neovius ugyan említést tett, észre sem vette, mikor kel-
tünk át a Dunán.

Az Erzsébet-híd másik oldalán álltunk meg, és Kallela
csak itt közölte velünk, hogy a török kori szaunába akar
vinni bennünket. Ezen a vendégek először ugyan egy
kissé csodálkoztak, de később rájöttek, hogy a történetek
után nem is olyan rossz ötlet ez. Amikor lesétáltunk a
hidról és a fürdőhöz vezető kapuhoz érkeztünk, láttuk,
amint a fürdő portása éppen kinyitja az ajtókat. Haap-
kylä meg is jegyezte, bizonyára csak az ilyen részeges
kancsók részére nyitják ki a kapukat ilyen korán. Persze
előzőleg ő még sohasem volt a Rudas fürdőben, így nem is
sejtette, milyen kellemes elringatózni itt a meleg vízi
kádakban, melyek hőfokát kiki a saját ízlése szerint
választhatja meg. Ott aztán vándoraink kényelmesen el-
nyújtózva megpihentek, Kallela pedig még arról is gon-
dolkodott, hogy a fürdési idő ne nyúljon túl hosszúra.
Haapkylä közben észrevette, hogy itt masszíroznak is,
és tüstént arra gondolt, elmegy oda ő is. Ekkor elmesél-
tem neki, hogyan járt korábban egyszer Setälä profesz-
szor. Setälä Vikár Béla társaságában fordult itt meg egy-
szer, amikor megpillantotta a gyűrőpadokat. Vikár egyre
biztatgatta, masszíroztassa meg ő is magát, Setälä azonban
kicsinylőleg jegyezte meg, „nincs értelme, a finnek ott-
hon alapos masszírozáshoz vannak szokva, efféle gyengéd
simogatást meg sem éreznének...”

Vikár, aki örökre nagy tréfamester volt, megkaparin-
totta a legmarkosabb kinézésű gyűrőt, elmesélte neki, mit
mondott a külföldi vendég, hogy nálunk Magyarországon
nem ismerik azt az erős masszírozást, amihez ő Finnor-
szágban hozzászokott. Aztán megmutatta neki Setälät
és hozzátette, ha az a nagy ember idejön megmasszíroz-
tatni magát, mutassa meg, hogy azért nálunk is akadnak
még kemény markú legények.

A gyűrő erre megfeszítette az izmait és kérte, „küldjék
csak ide az urat, majd megkapja a magáét, ami elég
őneki is.”

Setälä azután, vesztére, Vikár buzdítására mégis elin-
dult, és éppen annak a vasmarkú legénynek a kezei közé
került. Setälä végignyúlt a padon és ekkor elkezdődött a
játék. A gyűrő olyan vasmarokkal gyúrta, gyömösölte,
hogy ő csak nyöszörögni és szuszogni tudott, de panasz-
kodni, noha minden porcikája fájt, nem mert. Mikor aztán
másnap reggel Vikár elment érte, hogy magával vigye,
még ágyban találta, és ekkor elpanaszolta, mozdulni sem
tud, mert az a csirkefogó gyűrő olyan vadul bánt vele,
hogy egész teste kék foltokkal van tele.

Erre Haapkylä megjéjt, és elhatározta, hogy a
masszíroztatást a következő alkalomra halasztja.

Jó volt nézni ezt a három embert, amint elnyúltak a
vízben, csak a fejük látszott ki. Úgy tűnt, mintha három
különálló fejet tettek volna egy üvegasztalra. Egyik olda-
lon Haapkylä jellegzetesen szögletes finn feje, a másik
oldalán egy finomrajzolatú fej Neoviusé és közöttük Kallela
sűrű bajuszával úgy tűnt fel, mint egy rozmár. A régi
nézeteltéréseket tisztázva már ismét jó barátok lettek.

Néhány órát töltöttünk a szaunában, majd egy közeli
vendéglőbe reggelizni mentünk, mert a szaunázástól na-
gyon megijött az étvágyunk. A vendéglőben ilyen korán
még semmi sem volt kész, így mintegy félórát még vár-
nunk kellett. Haapkylä közben a kényelmes széken kipi-
hente magát, sőt, mielőtt a reggelit hozták, el is szundi-
tott. De a sült sonka és tojás kellemes illata felébresztette.
Az étel valamennyiünknek nagyon ízlett.

Aztán elindultunk a szállodába. Haapkylä arra gon-
dolt, mit fognak gondolni róluk, hogy öreg ember létükre
már az első napon ilyen későn jönnek haza. Amikor a
portásfülke mellett elmentünk, kalapját a másik oldalra
csapta, hogy fel ne ismerjék.

Kallela csaknem egy hónapot töltött Magyarországon,
és nehezen tudta eldönteni, hova utazzék innen. Az utóbbi
időben elégedetlen volt az otthoni viszonyokkal és olyan
nyugtalanság fogta el, hogy sehol sem találta a helyét.
Aztán végül mégis Párizsban vették útjukat, ahonnan ké-
sőbb Afrikába utaztak.

Yrjö Liipola

KOHÁN-KRÓNIKA

Vásárhely 1933—1943

Az édesanya eltemette fiát, a szülő gyulai föld visszafogadta a festőt. A különös, magányos, nehéz léptű, jég-hegy-vulkán élet lezárult, a kortársi közöny, meg nem értés (ismerős recept) megkezdhetette a törlesztést, a művek utóéletüket. Tíz éve múlt ennek. Emléktáblája, utcája, múzeuma van a nagyranőtt kovácslegénynek, talán hamarosan szobra is lesz, neve a század legnagyobb alkotói közé emelkedett, hagyatéka nemzeti kincs.

Az emlékkiállítások során tömegek vonulnak el képei előtt, sok ezren ismerik meg szuggesztív, monumentális világát. Az életében százezrekre szétosztott, sokakról fanyalogva fogadott, némelyek által tyúkborító kasra, esetleg padláslyuk betömésre használt, mostanában gyorsan kivásált és áruba bocsátott képei, de főleg a hagyatékból falra kerülő művei egyre növekvő rangot adnak alkotójuknak. A csomagolópapíron is rendkívüli erejű, feszültségű munkák láttán a meghökkent bámulat önkéntelenül keresni próbálja mögöttük az embert, a művet létrehozót. (Aztán sokszor meglepészik a kész sztereotípiákkal: „magányos bölény, művészsors stb.”.)

Napszámosként élt, de adós soha nem maradt senkinek. A boltban vásárolt fehérneműért, képeretért, 10—20 pengős baráti kölcsönökért, polgármesteri inségességért képekkel fizetett, egyetlen valutájával. Sok barátja volt, de senki sem tudta, honnan jött, s hová megy a találkozás, kézfogás után. Sokan támogatták, mégsem volt egyebe a rajta levőn kívül. Tömegével szórta szét képeit apró kölcsönök fejében, ugyanakkor képes volt évekig rejtékhely számára dolgozni, senkinek sem mutatta, még szóban sem készülő vagy elkészült munkáit. [1]

Sokan úgy hiszik ismerték, de néhány általánosságon kívül semmit nem tudnak róla. Sokan, sokhelyütt, sokfelélekppen szoltak Kohán életéről, s majdnem ugyanannyiszor olvashatunk vele kapcsolatban, jóhiszeműen, meggyőződéssel leírt téves, pontatlan adatot, életének korai, nagy szakasza máig is fehér folt.

A portrék, emlékezések a háború éveitől, főleg azonban csak a felszabadulástól ismerik, ismertetik az életutat, a második világháború előtti éveiről, a fiatal Kohánról nagyon keveset tudunk. A gyulai bemutatkozás, a budapesti, párizsi inasévei ismertek a bibliográfiából, s a Vásárhelyre érkezés dátuma: 1933. Olaszországi útját említik még, s azt összefoglalóan, hogy 1933-tól a Budapest—Gyula—Vásárhely bűvös háromszög pólusainak vonzásában élt.

Ebből a szempontból figyelemre méltó Koszorus Ozkár a Békési Élet 1976/1. számában megjelent „Kohán György és Orosháza” c. dolgozata, amelyben a szerző megkísérli fölterképezni a fehér folt ismeretlen hegyvonulatait. A főleg Balló Margit, a művész első felesége levelére, általában visszaemlékezésekre, s néhány helybeli írott dokumentumra alapozott munka szerint Kohán 1935 és 1940 között lényegében Orosházán élt első feleségével s annak gyermekeivel.

Mivel Kohán György legalább annyira vásárhelyi ebben az időben mint orosházi, ha úgy tetszik pesti vagy gyulai (1935 előtt, s 1940 után is), a korai életszakasz teljes megismerése érdekében megpróbáltam összegyűjteni az erre az időszakra vonatkozó v á s á r h e l y i emlékeit, mielőtt az idő el nem mossza őket. Ha a tények helyenként feleselnek egymással, ha ellentmondás mutat-

kozik Koszorus adata vagy bárki másé s az enyém között, ez csak örvendetes; a teljes igazság így hamarabb kiderül. Munkám nem méltatás, hisz Kohánról a festőről, szerető és értő szóval, arra hivatottak már sokszor szoltak, s fognak is még bizonyára szólni; pusztán krónikát kívántam összeállítani. A helyi levéltár dokumentumai, a korabeli vásárhelyi napilapok hírei, a kortárs-barátok, ismerősök visszaemlékezései mellett nagy segítségemre volt ebben az a meleghangú, baráti Kohán életrajz, amely ha nem is teljes, tudomásom szerint eddig az első és egyetlen ilyen munka: Moldvay Győző: Eroica c. összeállítása, amelyet kéziratban őriz a „Németh László” Városi Könyvtár helyismereti gyűjteménye.

A halhatatlanság első tíz éve után vegyük tehát sorra a pályakezdő élet első vásárhelyi évtizedének eseményeit.

1933

Európában a téboly és félelem rendjét építik ki fekete- és barnainges diktátorok, a gyűlölködő kis-antant farkaszemet néz a revízióról szónokló Horthy-Magyarországgal, a Sallait és Fürstöt kivégző Gömbös-kormány a fasizmus felé menetel, amikor Kohán György 1933-ban először Vásárhelyre érkezik. Budapestről Párizson keresztül vezet az útja ide, éppen mint Tornyainak. Tetszetős volna jelképesnek venni ezt az irányt, de „paraszt-Páris”-ban a „magyar Fiesole” ideálja 1933-ban egyre esendőbb, egyre törékenyebb illúzió. Ha az álmosabb, lassúbb vérkeringés békét, nyugalmat hazudik is, az akácfák alatt, a vastag szürke porból csak sár lesz, s majd tavaszra újra por. A város levegő után kapkod. A nagy gazdasági világválság ájulataból nagyon lassan, nehéz kinnal tér magához. Az ipar nélküli kis-társadalmat százféle baj húzza. A gazdát az agrár-olló nyirbálja, a polgárt a rekordmagasságú pótlódó rémíti (1933-ban 152%), [2] a napszámosok a hatósági melegedőkben, nyáron a köpködőn norma-segélyt, inségmunkát várnak. (1933—34 telén — ahogyan a polgármester beszámol róla a közgyűlésnek — 110 engedéllyel rendelkező koldus, 60 szellemi inségmunkás volt a városban, és 8541 lélek részesült inségsegélyben.) [3] A sívár, sorvadó tanyavilág segélykiáltását csak önmaga hallja. (Kevesen vannak a mintagazda Greguss Máték, a tanyai újságalapító Simándi Bélák.)

Ilyen háttér előtt, ebben az atmoszférában csak még heroikusabbnak látjuk a kultúra maroknyi munkásának Don Quijote-i küzdelmét, akik megváltást vároán fordulnak a rég elbujdosott nagy Tornyai Jánoshoz, s mint Messiást várják haza.

Vásárhely sovány, felemás kultúrájának javát, értéke-sebb részét az első világháború előtti nagy korszak után ebben az időben, a Munkásotthon mellett, az a kis kör mozgatta, szervezte vagy annak tagjai jelentették személyükben, amely Galyasi (Reisinger) Miklós körül csoportosult, s melyből később a Tornyai Társaság is kinőtt. A széles érdeklődésű, jó szervező Galyasi, aki ekkorra már megjárta Párizst, „Fut a lidérc” címmel kiadta első verskötetét, Kinizsi utca 17. sz. alatti lakásán, a „Műveröm”-ben fogadta, vendégelte barátait, itt beszélgettek, vitatkoztak, itt „tötték a törvényt” a világ és a város dolgai-

ról, művészetről, jövődőről, igazságról, sokszor éjszaka nyúlóan. De zenét is hallgattak, rajzoltak is. Mindennapos vendég volt itt Vén Emil, az Endre Béla halála utáni s Tornyai hazaérkezése előtti időszak (1928—34) egyetlen itt élő jelentős festője, Faragó Sándor, a zene-rajongó újságíró-író, Pákozdy Ferenc, a költő-újságíró, Losonczy Endre, az írógató jogász, későbbi városi kultúratanácsnok, Takács Ferenc szociáldemokrata köműves, a helyi, később az országos munkásmozgalom rendkívüli olvasottságú jelentős személyisége, eljött a hazalátogató Bibó Lajos, az itt tanuló, gimnazista Kovai Lőrinc. Rendszeresen fölkereste Galyasi szalonját vásárhelyi látogatásai idején József Attila, megfordult a „Műverőm”-ben Baktay Ervin, Mórincz Zsigmond, Sinka István, Veres Péter, s még sokan mások.

A „Műverőm” kis köre szíves barátsággal fogadta a foszlott ingű, de világlátott, magukfajta fiatallembert, amikor az — 1933 vége felé — betoppant. A 23 éves Kohán mögött ekkor már sok küzdelem, munka, tanulás, hosszú út — és három kiállítás van. Tizenöt éves sem volt egészen, amikor öt akvarelljével feltűnt a Faluszöveg-ség 1924-es gyulai tárlatán. A budapesti tanulóévek után 1930-ban a „Nyugat” kiállítóhelyiségében szerepel.[4] Párizs következik, üres zsebbel, fillér nélkül, majd 1932 áprilisában már újra itthon, a Nemzeti Szalon csoportkiállításán vesz részt szénrajzaival,[5] amint erről az 1935-ös kiadású Művészeti Lexikon tudósít. Figyelemre méltó egyébként, hogy ebben a Győző Andor kiadásában, és Éber László szerkesztésében megjelent lexikonban önálló címszóként szerepel a 25 éves Kohán György. Egyként bizonyítja ez a tény Kohán tehetségét s a lexikon gondozóinak éles szemét, biztos ítéletét. Hogy az egyéves katonai szolgálat után most miért éppen Vásárhely a következő állomása, a legkézenfekvőbb választ a kortárs-szemtanú Faragó Sándor így fogalmazta meg visszaemlékezésében: „Kohán... Gyuláról csapódott Vásárhelyre... a „Tornyai-atmoszféra” csalta el... Vásárhely már amolyan „kis Páris” volt Gyulához képest, hiszen belengte Tornyai, Rudnay, Endre Béla, a szobrászat felől pedig Pásztor János, Kallós Ede, Rubletzky szelleme.”[6] Ha nem is volt tehát még itthon a mester, a Társaság is legfőljebb néhány ember elképzelése — Tornyai neve a mágnes, ami idevonzza a helyét kereső fiatal Kohánt. (Első támaszpontja, menhelye minden bizonnyal a Reisinger-ház volt. Ezt a föltevést látszik alátámasztani Takács Ferencné szíves közlése, aki ha időpontra nem is, de arra határozottan emlékszik, hogy Kohán egyszer hosszabb ideig, talán több hónapig is itt aludt és dolgozott. Akkor költözött csak el, amikor Reisinger néni a festékek össze-ment bútorok és falak miatt megnehezítve szölt a fiának, hogy keressenek más helyet a festő számára.)

Ritka szerencsés mozzanata Kohán tragikus életútjának az a kultúrtörténeti pillanat, amikor Vásárhelyre jőve találkozik a Tornyai Társaság eszméjét melengető csoporttal, vagy talán pontosabban fogalmazva, amikor hozza a jövet találkozik velük. Szépen summázza a találkozás jelentőségét Pogány Ö. Gábor, amikor a „Tiszatáj” 1967. augusztusi számában Kohán vásárhelyi indíttatásáról szól:[7] „Bár a krónikások a Társaságot inkább irodalmi szövetkezésnek állítják be, a névadó mester, az akkor még élő és Vásárhelyre éppen visszatelepülő Tornyai János személye a képzőművészetnek is számottevő súlyt garantált az együttes programjában. Ma már tudjuk és tört szívvel tanúsítjuk, a gyanútlan társaságosdi legbecsesebb cselekedete az volt, hogy — más mellett — megpróbálta támogatni Kohán György indulását. Tornyai haláláig — még két esztendőn át — Kohán Györgynek volt valami ideje átvenni a stafétabotot, a meghajszolt, majd megbékélt mester pályájának, életművének az intését megfogadni, a népek elkötelezett festőművész megrendítő kötelességeit, magasztos próbatételeit elvállalni... Kohán György — bizonyára — nem ért volna fel a csúcsokra Sárhely felszabadulás utáni felívelése nélkül, de mert a férfikor delén kapta az új impulzust, most már egy feszesre döngölt fundamentumon építhette monumentális piktúráját, rajzainak indulatos stílusát.” (Kiemelés tőlem. K. F.)

Ezt a fundamentumot pedig vásárhelyi földből dön-

gölték, akár a tarjáni házsorok pádimentumát, vagy a végtelen határ vert falú tanyáit. Kohán 1933-ban hazatalált. Hazatalált, még ha otthona szinte soha nem is volt itt.

1934

Mielőtt hosszabb időre Vásárhelyen állapodna meg, Kohán 1933-ban még visszamegy Gyulára. Októberben, mint egy levéltári dokumentum tanúsítja, a gyulai alispánhoz fordul támogatásért, 80 pengőt kér tőle, hogy behozhassa a lemaradást, amit tanulmányaiában szenvedett a katonai szolgálat miatt.[8] Minden bizonnyal ezután, 33 legvégén vagy 34 legelején jön vissza, hogy azután majd két évig szinte ki sem mozduljon Vásárhelyről. (Ő maga írja később egy levelében: „1934 óta élek kisebb megszakításokkal Vásárhelyen...”)[9]

Ekkor lép életközösségre Balló Margit iparművésznővel, akit korábban Budapesten ismert meg, s aki 1933-ban itt dolgozott Till Viktor fényképész műtermében.[10] Az életközösséget 1935 márciusában szentesítette a házasságkötés, s bár a kapcsolat 1936, 1937-ben egyre lazábbá vált, 1938-ban pedig valószínűleg teljesen megszűnt (ahogyan erre életréveiből következtetni lehet), a házasságot csak 1947 áprilisában bontotta föl a gyulai törvényszék.[11] Balló Margittal, annak édesanyjával, s az iparművésznő előző házasságából való három gyermekével Kohán 1935 végéig a vásárhelyi Damjanich utca akkori házszámozás szerinti 21. sz. házában lakott egy másfél szobás bérelt lakásban.[12] Ellentétes egyéniségek, bonyolult, nyugtalan, ellentmondásokkal teli kapcsolat az anyagi nyomorúság állandó atmoszférájában. Faragó Sándor szerint: „Nagyon szerethették egymást, mert állandóan veszekedtek.” Szabó András zongoraművész, akkor zeneakadémiai hallgató, ugyancsak Kohán barátja, így emlékezik: „Nagy nyomorban lakott együtt egy sokgyermekes fényképésznővel. Lármá és rendetlen-iséget vette körül és szegénység, zűrzavar.” Moldvay Győző így ír erről: „A folyton égő, tettvágytól sarkallt festő, ki Európát akarja legyőzni, sehogyan sem tud beleszokni, beletörni abba a szűk családi keretbe, amit ez a háromgyermekes, de elég felszínes gondolkodású asszony, ez az elhibázott házasság nyújtott neki.” Egyedül a költő-jóbarát, Pákozdy Ferenc beszél meleg hangon barátja családjáról, otthonáról, abban a versében, amelyet hozzájuk írt, s amely 1934. ápr. 15-én meg is jelent a Vásárhelyi Reggeli Újságban. (Az „Éccaka” című vers Pákozdy egyik legszebb műve, 1943-as, „Förgetegben” c. kötetébe is beválogatta.)

„... Festmény világol a dohány kódéből.

A tüzön édesahagyma sístereg.

A dús szegénység bátor börtönéből
kotródna a közömbös istenek...”

„A dús szegénység” — sajnos leszögezhetjük — vásárhelyi éveinek állandó jellemzője; a tárgyalt időszakban, sőt a háború után is, majdnem élete végéig. Akárkit kérdeztünk meg vele kapcsolatban, bármilyen keveset tudott róla, legelsőként ezt említette. Mégis, ha lehet fokozatokat állítani, az első években, 1936-ig, ha nem is élt könnyebben, de talán elviselhetőbb volt a szegénység. Barátokra talált, egy olyan kicsiny, de lelkes csoport állt mögötte, melynek tagjai óriási tehetségnek tartották; s tőlük telhetően támogatták. Galyasi Miklós mellett Takács Ferencet kell itt elsősorban említeni, akinek szakállhátú tanyáján Kohán már a legelső vásárhelyi nyáron, de később is bármikor — ha kívánta — hetekig, hónapokig élhetett, dolgozhatott zavartalan nyugalomban, s aki mindvégig — saját sorsának tragikus fordulatáig — áldozatkész pártfogója, jóbarátja maradt nemcsak a festőnek, de például Pákozdy Ferencnek is.

Barátokra talált és dolgozik. Ismerkedik a vásárhelyi tájjal, barátaihoz jár. Járja a töltsé, a kőfal mentén a Tó partját, Tabán, Tarján, a belváros akácfás, csöndes, zegzugos utcáit. A Damjanich utcáról néhány perc alatt ki lehet érni a körtöltésre, nagy levegővételre, és ez az utca vezet ki Mártélyra is. Ebben az utcában volt a

Balogh-féle kiskocsmá, ahol biliárdozni szeretett, s Fejes Sándorék vegyeskereskedése, ahol a hitelt ebédmeghívással toldották meg. Mártélyra menet, vagy onnan jövet gyakran betér a város szélén lakó Balla István szobrászkőfaragóhoz, Takács Ferenc sógorához is. Sokszor megfordul Cseszkő Máténál (Weisz Mihály) a keramikus-költőnél a Bercsényi utcában, Faragó Sándoréknál a Toldi utcában, Pákozdyéknál az Ólom utcában, Vén Emil Aradi utcai (jelenleg Somogyi Béla utca) lakásán, a „Tóban”, s természetesen a „Műveröm”-ben, meg Takácséknál a Száraz utcában. Közismert Beethoven-rajongása hozta össze Szabó Andrással, akihez Árpád utcai lakásába sokszor elment, hogyha az itthon volt nyári vakáción.[13] A barátság viszonzásául, vagy vásárlás útján legelső vásárhelyi képei is ezekbe a lakásokba, műhelyekbe kerülnek. Takácsékhoz, Pákozdyhoz, Galyasihoz, Cseszkő



1. Cseszkő Máté (Weisz Mihály) keramikus-költő műhelye 1935 körül. A falon egy korai Kohán-mű

Mátéhoz — még ebben az évben, s a nagy Beethoven-fej Szabó Andrásához valószínűleg 1935-ben. Képekkel fizet ezekben az első években Halász Mátyásnak, a művelt, műgyűjtő textilkereskedőnek, Nagy János borbélynak, Tóth Dániel képerreztetőnek.[14] A gimnázium tanárai közül az akkor már nyugdíjas Bodnár Bertalan és Tölcséry István voltak első támogatói, vásárlói. Később Sipka Sándor is vett tőle képet.[15]

Dolgozott a Damjanich utcai lakásban, dolgozott a Műveröm-ben. De dolgozott jártában-keltében is, nézett, látott, megfigyelt mindent; alakokat, helyzeteket, gesztusokat, színeket, formákat és akármennyi idővel később képes volt valahol megállapodva, bámulatos gyorsasággal papírosra, vászonra vinni az elraktározott képeket. Takács Ferenc kérdezte egyszer tőle munka közben, hogy hol van a modell.

— „Hol van? Hát látom.” — hangzott a természetes válasz.[16]

De ha alkalom volt, s megragadta az alak, rajzolt modellt is. Mindennapos lévén a Reisinger-házban, jól megismerte a sütőde szíjas terméti péklegényeinek egész embert kívánó verejtékes munkáját, s több vázlatot készített róluk. Ördög Jánost például akkor rajzolta le, amikor az szedte ki a kemencéből a kenyeret, Bán Jánosról pedig akkor készült ugyancsak ceruzarajz, amikor deszkán vitte be az üzetbe a kisült cipókat.[17] A máig is ebben a házban élő Lakó István szerint, aki ugyancsak itt dolgozott 1931 óta, Bán Jánost egyszer bányászlámpával a kezében is lerajzolták. Amint ugyancsak ők elmondták, hozzájuk mindig barátságos, közvetlen volt, egyébként csöndes, kevésszavú, „olyan volt, mintha lelki beteg lett volna”. Megdöbbenett látták egyszer, hogy cipőjéből, amelynek el volt nyílvá a talpa, a csupasz lába villog elő. Sokat üldögélt Galyasival a Pista Zsiga kocsmájában, vagy ott tanyáztak majd mindig sokszor hajnalig a doktor úrnál (így nevezték a családban és a pékségben Galyasi Miklóst), aztán kijöttek a műhelybe. „Sütsötök lángost” — kérték olyankor a világmegváltásba belefáradt fiatalok.



2. „Bohócok” (?) olaj, farostlemez, 62 × 85 cm. Jelezve jobbra lenn „Kohán 934” (Takács Ferencné és családja birtokában)

A viszonylag nyugalmasabb évek eredménye lesz majd az 1936-os Tamás Galéria-beli önálló kiállítás 28 nagy, érett műve, addig pedig 1934-ben Szegeden, 1935-ben Vásárhelyen, 1936-ban Orosházán vesz részt csoportos kiállításon.

A Szegedi Képzőművészeti Egyesület nagy tavaszi tárlata 1934. ápr. 1-én nyílt meg a kultúrpalotában. A kiállításon szegedi, kecskeméti budapesti művészek mellett Vásárhelyről Tornyai, Vén Emil, Balló Margit szerepelt, és Kohán tíz képpel. A tárlatról a szegedi lapok sommásan, néhány mondatban emlékeznek meg, megadva, az akkor már szinte kötelező tiszteletet Tornyainak.[18] Egyedül a „Délmagyarország” ismeretlen cikkírója szól név szerint Kohánról. Így ír: „... ügyes festőnek látszik Kohen (sic!) csak betegesen eltorzult meglátásait kell revidálnia. Se nem absztrakt, se nem spirituális, amit Csontváry értelmében szeretne festeni, csak erőltetett újszerűség...”[19] Hogy Kohán képei kisebbfajta vihart kavartak, azt csak a „Hetivásár-Hétfői Újság” c. vásárhelyi hetilapból tudjuk meg, amelyben Szász Károly (a jelenlegi rendező, akkor ott tanuló vásárhelyi egyetemista) számol be a kiállításról. „Kohán György... a kiállítás szenzációja... folyton az ő neve röpköd a levegőben. Tíz képe közül nincs egy sem, amely a nézőt közömbösen hagyná. Vannak, akik szidják, vannak akik azt mondják, ilyen tehetség nem volt a magyar piktúrában évtizedek óta.”[20] Tíz bemutatott képe a következő volt: Alföld, Arckép, Áhítat, Főpróba, Kéj, Mosolygó, Palota udvarán, Séta, Tanulmányfej, Virágbolond. A képek közül az Arckép magántulajdonként szerepelt, a Séta pedig azonnal elkelt. A műveket a zsűri 60—300 pengő közötti összeggel árasta, az Alföld volt 300 pengőre, a Virágbolond 200-ra értékelve.[21] (Sajnos nem sikerült megtudnunk, kié volt az Arckép, s azt sem, mi lett a Séta sorsa, amit Reisz Dezsőné, egy vásárhelyi kereskedő felesége vásárolt meg.) A Kéj a kiállítás után Galyasi Miklóshoz került, a Főpróba valószínűleg Takácsékhoz.

Néhány nappal a kiállítás bezárása után az új fontos esemény: megjelent a szerző kiadásában Galyasi Miklós

második verskötete, „A nagy törvény mentén”, s a szép kiállítású, 70 oldalas füzet illusztrátora (társszerzője?) Kohán. A fedőlapon, hatalmas papírtekerccsel kezében, gigantikus nőalak tornyosul a babiloni templomerődre emlékeztető piramis fölé, a keretet szétfeszítő lázas víziót a háttér küllös napkorongja vonja vörös fénybe. S a többi is — a versekkel legalább egyenrangú, önálló életet élő metszet — egy fantasztikus, áradó gazdagságú álomvilág, kavargva benne ókeleti kultúrák emléke, s a XX. századi ember irracionális, történelmétől gerjesztett féltelme. A vörös nappal ölelkező hatalmas akt, gigászi ülő Buddhák, kígyótól fojtogatott Földgömb — forrongó, hatalmas képzelőerő rendkívüli erejű munkái. [22] A budapesti tárlatlátogatók az 1930-as „Nyugat” kiállításon láthattak hasonlókat Kohántól, de a vásárhelyi utca embere alkalmasint még sehol. Így nem csoda, hogy a piacra gyűlekívő nép hökkenten állt meg, mikor a főutca kirakataiban a verskötetbe készülő képekkel találkozott 1934 tavaszán. (Kristó Nagy István emlékezéséből tudjuk, hogy az illusztrációkul szánt művek eredeti nagyságú példányait közszemlére tették néhány üzlet kirakatába.) [23]

A helyi sajtó — mindhárom napilap, s a „Hetivásár” is — a kötet megjelenésére már előre fölhívta a figyelmet, kibocsátásakor örömmel köszöntötte, egyhangú lelkesedéssel gratulált a két szerzőnek.

Az elvek tisztázása, az előzetes szervezés befejezte után, az év nyarán, júl. 14-én, megalakult Vásárhelyen a Tornyai Társaság, névadójául választva és elnökéül hívva a „legemberibb művészt”, a hazatelepülőfélben levő Tornyai Jánost. A széles körű közművelődési programmal induló Társaság alapelveként fogadta: ami ebben a tájban országos értékű, azt felkutatja, megőrzi, nyilvánossághoz juttatja. [24] Pogány Ö. Gábor már idézett véleménye mellett hadd emlékeztessünk csak arra, hogy a Társaság adta ki a felszabadulás után a „Puszták Népe”-t, és jelentős

része volt a Tornyai Múzeum megteremtésében. A Társaságnak — mely tagjának mondhatta többek közt Rudnayt, Pásztor Jánost, Kiss Lajost, József Attilát, Juhász Gyulát — alapító, rendes, később több évben választmányi tagja Kohán György is. Tornyai nagy, gyűjteményes kiállítását novemberben már a Társaság égisze alatt szervezik, Galyasi, Vén Emil, Pákozdy és Kohán rendezik. [25] Előbb azonban még szeptember 8-án Vén Emil kiállítására kerül sor. Kohán erről is, és szeptember végén Lajos Ferenc fiatal grafikus Ady-illusztrációkat bemutató kiállításáról is ismertetőt ír, tömör, világos, művészetnépszerűsítő kritikát a Vásárhelyi Friss Újságba. A mozgalmas, tevékeny esztendő koronája azután a Tornyai kiállítás, amely nov. 18-án nyílt meg a városháza erre a célra átalakított közgyűlési termében. [26]

Ezentúl Tornyai Futó Mihály téri lakása az igazi központ, ahová a Tornyai Társaság fiataljai, Kohán is, rendszeresen eljárnak, kikérni a véleményét, hallgatni, gyűjteni Mesterük szavait művészetről, életéről, emberekről.

1935

A Kohán számára rendkívüli jelentőségű kapcsolatról, annak meglétén kívül, nem sikerült többet megtudnunk.

Egy, eltérő fordulatokkal (népköltés?) több helyen hallott anekdotát jegyeztünk fel csak, amely kettejükről szól. Egyszer egy német festő vendégeskedett Vásárhelyen. Galyasi Tornyait és őt elvitte „műteremnéző”-be Kohánékhöz a Damjanich utcába. Nézegetik a képeket, Kohán kilép egy pillanatra a helyiségből. „Nagy festő lesz” — bólogat a vendég. Tornyai csak ennyit mondott: „Már az.” [27]

Kohán 1935 elején a városhoz fordul támogatásért. Lobbanékony érzékenysége a legkritikább esetben engedte



3. A Tornyai Társaság alapító tagjainak egy csoportja 1934 nyarán. Állnak balról jobbra: Plohn József, Pákozdy Ferenc, dr. Hollósi Antal, Galyasi Miklós, Ismeretlen, Ülnek: Faragó Sándor, Tóth Lajos, Kohán György, dr. Wiener Tibor, Vén Emil. A személyek azonosításában Erdős Jánosnak, a T. T. 1938-tól volt jegyzőjének szíves segítségét vettem igénybe

előszobázni, kilincselni, kérni — akkor sem maradt adós soha senkinek —, de az előző év sikerei csak nevét tették ismertté egy szűk körben, anyagi helyzete nem javult. A virilis vezető réteg tagjait — kevés kivétellel — nem érdeklí a művészet, különösen a koháni, viszont közismert volt a városi vezetők közül Endrey Béla műpártolása, érdeklődése a kulturális kérdések iránt. Már polgármesterhelyettesként része volt abban, hogy a város ösztöndíját adott Kuruc D. Istvánnak, polgármesterként Kamotsay István tanulmányait segítette, rendszeres képviselését támogatta az itt élő Dehény Lajost, Varga Józsefet és másokat.

Február 9-én az alábbi jegyzőkönyvet vették fel a városi adóhivatalban: „... Kohán György festőművész Damjanich u. 21. sz. alatti lakos kérelme folytán.

Jelen voltak az alolítottak:

Mely alkalommal megjelenik és előadja, hogy teljesen kereset nélkül van és darabban levő műveit befejezni nem tudja. Kéri, hogy az inségakció terhére havi 20 P utaltassék ki segélyként.

(olvashatatlan aláírás)

jkvvezető kmft. Kohán György”

A kilenc nappal később kelt határozat szerint a polgármester a kérelmező részére 1935. febr. 9-től kezdődőleg az inségakció befejezéséig havi (20) húsz pengő segélyt utal ki. [28]

Vizsgálásul Kohán két hónap múlva egy képet ajándékoz a városnak:

„Határozat

Megállapítom, hogy Kohán György festőművész a tél folyamán neki juttatott segélyre való megemlékezéssel a város közönségének egy festményét ajánlotta fel és azt f. év ápr. 23-án hivatalomban átadta.

A festmény elnevezése „Őszi holdvilág” értéke 200 P. A festményt elfogadtam és azt Székely János irodaigazgató által használt helyiségben elhelyeztettem. Leltárba vétele elrendelendő.

Hódmezővásárhely, 1935. április 24. polgármester” [29] Közben, március 5-én megtörtént házasságkötése Balló Margittal. Két tanúja két barátát volt, Galyasi Miklós és Vén Emil. [30]

Újabb nyilvános szereplésre nyílt alkalma az esztendő nyarán, amikor az „Alföldi Hét” keretében, június 6—12. között a város nagyszabású népművészeti és képművészeti kiállításon mutatta be a vásárhelyi népi kerámia, szöttek, faragás legszebb darabjait, valamint amatőr és hivatásos festőinek, szobrászaiknak munkásságát. A Fekete Sas emeleti nagytermében kiállították a „Juss”-t, Endre Béla, Pogány Ferenc néhány képét, részt vett a kiállításon festményeivel, grafikáival Rudnay, Kovács Mária, Barkász Lajos, Dani Imre, Darvassy István, Erdős János, Sostarics Lajos, Vén Emil, Zsebők János, szobraival Pásztor János, Rubletzky Géza, Kriván Ferenc, a gimnazista Kamotsay István. A helyi lapok a szereplők közt említik Kohánt is, de szerepléséről semmi további nem írnak. Erdős Jánosné Kolumbán Erzsébet — aki egyidőben járt Kohánnal a főiskolára — azonban emlékszik egy képére, amely nagy sikert, de nagy feltűnést is keltett. A halotti maszkról készített nagyméretű Beethoven-fej a kiállítás egyik legjobb képe volt. Döbbenet csodálkozással jár aztán körbe az értesülés a látogatók közt, hogy a kép árát a művész kettőezer pengőben szabta meg. „Vagy megadják érte, vagy marad.” — mondta volt többek szerint. [31] Valószínűleg ugyanarról a Beethoven-fejről van szó, amelyet aztán Szabó Andrásnak ajándéka adott, hálából, mert olyan sokszor megfürdhetett nála az V., a III. szimfóniában, az Apassionáta és a Pathétique szonátában... [32]

„Rettenetes anyagi helyzetben vagyok” — írja július 4-én Takács Ferencnek. Ötven pengő kölcsönt kér, biztosítékul följárulja néhány nagyobb képét, melyeket, legkésőbb októberben visszaváltana, mivel, mint írja, „októberben lesz Pesten egy nagyobb stílus reprezentatív kiállítás, amit Lehel Ferenc műkritikus a saját költségén rendez meg. — Bizony még jó pár darab képet kellene most a nyáron megfestenem, hogy a már kiválasztott kiállítási anyag mellé tegyem.” [33]

(Természetesen a kölcsönt megkapta, zálogot nem fogadtak el tőle.)

Ebben a látszólag rendszertelen életvitelben, a polgár által megvetésre ítélt egyik napról a másikra élésben a felszín alatt vaskövetkezetesség rejtőzik; konok, meg nem alkuvó törekvés az önmegvalósításra, minden nyomorúságot vállaló küzdelem a céljáért, elveiért. Éhezve rejtegeti, gyűjti a saját maga által kiválasztott képeit, szótlanul dolgozik, szinte minden esztendőben kiállításra készül, a nagy, átütő sikerre. A tárgyalt időszakban, 1944-ig hét alkalommal szerepeltek művei kiállításon, (ebből négy önálló volt), további hat alkalommal — mint most 1935-ben is — készült kiállításra, beszélt vagy írt róla, de az valamilyen okból nem valósult meg. Az 1935-ös, Lehel Ferenc által rendezendő kiállításának sem találtak nyomát. Kohán biztos reménységének magyarázatait alighanem Lehel Ferenc ez évi vásárhelyi látogatásaiiban kell keresnünk. A neves műkritikus 1935-ben előadást is tartott itt Csontváryról, [34] összejöhettek, beszélgethettek Kohánnal, talán meg is állapodtak valamiben, csak a körülmények azután másként alakultak.

Eddig a pontig tudtuk viszonylagos folyamatossággal rögzíteni az élettenyek időrendjét; a legelső vásárhelyi évek Kohán-képe, ha halványan is, de kivehetően összeáll a töredezett mozaikokból. 1935 nyaratól azonban egy időre megszűnnek a nyomok a levéltári és a sajtóanyagban is. (Ami pedig a személyes visszaemlékezéseket illeti, különösen az időpontokra vonatkozó emlékeket kell legálabbis viszonylagos értékűnek tekintenünk írásos dokumentum nélkül.)

Ekkor utazott Kohán Olaszországba, majd az év őszén, végén, Balló Margittal és családjával — mint Koszorús írja — Orosházára költözött. Dokumentálhatóan 1938 végén tért vissza Vásárhelyre, a közbeeső évek eseményeire legfeljebb következtetni tudunk. Erről az időszakról Koszorús Oszkár néhány adatán kívül csak egy 1936-os vásárhelyi újsághír, az 1936-os pesti kiállításáról szóló két kritika, s Balló Margitnak egy 1937-es levele állt rendelkezésemre.

Sajnos, nem sikerült tisztáznunk olaszországi útjának körülményeit sem. Moldvay Győző már említett életrajza szerint a katolikus egyház ösztöndíjával(?) jutott ki, Lontay Margit szerint a vásárhelyi Kriván szobrásztestvérek támogatásával. Bármelyik vagy mindkettő elképzelhető, az mindenesetre valószínű, hogy váratlan lehetősége nyílt az utazásra, hiszen — amint láttuk — 1935 nyarán kiállításra készült. Olasz útjának „terméke” az „Olasz fiú”, és a „Firenzei lány” c. képe. Ezeket más munkái közt 1936 májusában Orosházán, illetve decemberben a Tamás Galériában mutatták be. Egyébként, mint más szerzők említik, csak Milánóig jutott el, és pénzhány, valamint az abesszin háború kitörése miatt (okt. 3.) vissza kellett térnie.

1936

Balló Margit Orosházáról származott át Vásárhelyre, ott rokonai — nővére, sógora — éltek, a visszaköltözéstől bizonyára életkörülményeik megjavulását várta. Kohán velük ment, de sem a házasság, sem anyagi helyzetük nem javult meg, s ősszel már Budapesten találjuk. Ezt egyébként a Tamás Galériában készülő önálló kiállítása is indokolná, egy megdöbbentő esemény azonban azt mutatja, hogy nem a készülő kiállítás miatt költözött Pestre, anélkül is menekült volna pillanatnyi megingásában, minden elől.

Az eseményről a vásárhelyi „Népújság” dec. 22-i száma ad hírt hivatalos pátozzsal: „Megdöböntő és szomorú híradás érkezett Vásárhelyre, amely arról számol be, hogy Kohán György, a nálunk is jólismert fiatal festőművész öngyilkosságot kísérelt meg Budapesten, ahova nemrég költözött fel. A nagytehetségű művész felakasztotta magát, környezete azonban még idejében észrevette szerencsétlen tettét, és megmentették az életnek. Az ismerősök és barátok egyidő óta szomorúan tapasztalták, hogy a fiatal festőn lelki depresszió vett erőt, mely annyira elhatalmasodott rajta, hogy még közeledő kiál-

lításának eseményei sem tudták őt kiragadni tépelődéséből. Így jutott el ahhoz a szerencsétlen naphoz, amikor már csak a halálban pillantotta meg a menekvést. Azóta nagy fordulat állott be sorsában. Az ismert Tamás féle galériában kiállításra kerültek művei. Váratlan nagy siker kísérte Kohán kilépését a műltheti megnyitáson, nagyban előmozdítva pályáját."

A dologról többet nem tudunk. Kohán erős egyéniségének ismeretében mindenesetre hihetetlennek tűnhet, különösen, hogy kiállítása előtt néhány nappal (talán éppen december 16-án) követte el. Gyűjteményes kiállítását a Tamás Galéria LXXVIII. kiállításaként, 1936. dec. 20. — 1937. jan. 4. között rendezték meg, a kiállítás 28 művét: 17 temperát, 5 kréta-, és 6 ceruzarajzot mutattak be. Temperái a következők voltak: Külvárosi gyász, Vasaló asszony, Ebédosztás, Hideg kályha, Holdfény, Meditáció, Őszi napfény, Fegyencek, Halászház, Bor mellett, Fiú könyvvel, Anyaság, Népkonyhán, Firenzei lány, Egy tál leves, Virágcsendélet, Tanulmányfej. A krétarajzok: Ajtó előtt, Csönd, Tanulmányfej II—III—IV. A ceruzarajzok: hat db tanulmányrajz. [35]

A lapvélemények azt mutatják, hogy művészete tisztult, erősödött, mélységesen emberivé, egyértelműen szociálisá vált. „Az Est” így ír róla dec. 19-i számában: „Egyelőre az agitátor lenyűgözi benne a festőt. A szegény munkásemberek nehéz életének kér figyelmet és részvétet.” Majd sértődötten kioktatja: „A mai világban ez szinte felesleges is, hisz mindnyájan szegények vagyunk és keményen megdolgozunk kenyerünkért.” Tiltakozik: „Témái agítani akarnak, tehát túloznak.” Végül vállonveregeti: „Szomorú, leverő képek, de minden kínosságuk mellett van bennük festői érték. Kohánnak finom, sőt elegáns színérzéke van, jól komponál és biztosan rajzol. Ha majd megtalálja a festő útját, akkor festőművész lesz belőle.”

Az „Újság” e. a. jelű cikkírójának véleménye (1936. dec. 20.): „A kezdő Kohán azóta jókorát érett művészetében.” (Az újságíró az 1932-es kiállításra gondol.)

A „Pesti Napló” kritikája (dec. 22.): „Bizonyos rokonságot tart Derkovics Gyulával: a szegényemberek, elnyomottak és szenvedők élete érdekli elsősorban. Ez a mélyen átélt részvét adja meg képeinek lírai tartalmát. Művészi kifejezőmódja, festői formanyelve azonban egészen egyéni, sajátos eredeti. Kohán György végső soron realista. Vásznai és rajzai mindenesetre közelebb állnak az új tárgyiasság, robusztus, szinte nyers valóságához, mint a víziók sejtelmességéhez. Nagy eltűlt formák jellemzik figuráit, amelynek rajzos tömegét tompított szürkék, ágyazott, borongó színek kísérik, erőteljes, csak a lényegre hangszóló modellálással. Újabb dolgain nyoma sincs már az „egyiptomi álmok” fantasztikus díszítő elemeinek, amelyek első munkáira terelték a figyelmet. Művészete kitisztult, leegyszerűsödött, s rátalált a szükséztűs varázsa: a tömörségre. Különösen szép példája ennek a Külvárosi gyász, Fegyencek, Ebédosztás, Ajtó előtt, Vasaló asszony, és a Meditáció. Kohán György nagy utat tett meg ideig, és azt hisszük, ezen az úton haladva tovább, rövidesen még kiforrottabb eredményekhez érkezik.”

1937

Kiállításának bezárása után (az erkölcsi siker mellett nincs tudomásunk anyagi sikeréről) Kohán nem tért vissza Orosházára, legfeljebb nagyon rövid időre. Ezt az esztendőt, s a következő nagy részét is — amint ez Balló Margit alábbi leveléből következik — Pesten és Gyulán töltötte. Futólag Várárhelyen is megjelenhetett, megszállva valamelyik barátjánál. (Ezt látszik alátámasztani az a tény, hogy Till Aran szobrászművész 1937-ben látott először Kohán képeket, amelyek Dezső József műszerész forgalmaz, Andrássy utcai üzletében voltak kitéve közszemlélre, eladásra.)

Balló Margit a következőket írja 1937. jún. 18-án, Takács Ferencnek: (Az eredeti dokumentumokban a továbbiakban is található ritkított betűs kiemelések tőlem származnak. Köszegfalvi Ferenc.)

„... Szeretnék találkozni magával, mert Gyurkára

vonatközlő lenne egy kis privát kérelmem, illetve pár szavam.

Ő most Gyulán van, otthon a szüleinél dolgozik, mert kora ősszel ismét kiállításra készül.

En cca. két hónapja hogy Pesten vagyok. Szegény anyám, hogy olyan súlyos beteg volt a télen, igen kimerültem ideigleg a hónapokig tartó ápolással és a velejáró aggodalmak izgalmi miatt, úgy hogy családom felküldött ide rokonokhoz egy kissé helyrebillenni.

Azóta egyebet se teszek, mint „billengetek”, hol itt körülöttünk Angyalföldön kis munkáskocsmákban, hol a Gellértházban vagy a Ritzben ötóraizom — avagy esténként a Japánban savanyodunk öten-hatan egy fekete mellett a művészbárokban, tekintve rokoni és baráti nexusaim szélsőségekből regrutálódó tömegét. —

Örülnék, ha pár sorban viszontstrápná magát, arravonatközlő hogy mikor és hol találkozhatunk, ha ez egyébként nem ütközik nehézségekbe elfoglaltságát illetőleg.

Baráti szeretettel üdvözlő:

Bpest, 1937, jún. 18. *Kohánné Balló Margit*
Cím: Mohács u. 18/b. II. 14.” [36]

Tehát a tél folyamán, amikor Kohán Pesten tartózkodik, felesége Orosházán van, s mikor az tavasszal Pestre jön, férje már Gyulán dolgozik. (Kora őszi kiállításáról semmi további adatot, utalást nem találtunk.)

1938

■ Folytatódik a szomorú bújócska. Balló Margit nyilván visszament Orosházára 37 őszén vagy télen, a hatalmas belső feszültségtől, feszítő nyugtalanságtól hajtott Kohán ha vissza is tért, nem sokáig maradhatott ott. Az év elejétől újra Pesten van. 1938 nagy részét ott tölti változatlan nyomorúságban. Az év végén Várárhelyen megjelenve, Endrey Béla polgármesterhez írott levelében beszél erről, amikor felvételét kéri a szellemi szükségmunkások közé.

„Méltóságos Polgármester Úr!

Alulírott tisztelettel kérem, hogy engemet a városi szellemi szükségmunka keretébe 1939 májusáig fölvenni szíveskedjék.

Kérésemet a következőkben vagyok bátor megokolni:

1. E pillanatban teljesen megélhetési alap nélkül állok és jövedelemre alig van reményem.

2. Közél egy éves nyomorúság után tértem vissza Budapestről ide Hódmezővásárhelyre, ahol évekig éltem. Abba a városba, melyet művészi szülőföldemnek vallok azóta is.

3. Ha vittem valamire s ha művészi körökben — szerénytelenség nélkül szeretném említeni... — ma jobban számon tartanak, mint valaha, elsősorban Hódmezővásárhelynek, nagy Tornyai nemes városának köszönhetem. Annak is szeretném meghálálni, ha boldogulok pályámon.

Méltóságos Polgármester Úr! Dolgozni szeretnék, művekbe önteni az utolsó másfél esztendő megfeszített tanulmányainak eredményét. Úgy érzem, nem esne méltatlanra a város pártfogása, ha felém fordulna.

Bízalommal viszem ügyemet a Méltóságos Polgármester Úr elé s vagyok eleve

Hódmezővásárhelyen, 1938. november 17-én

hűséges tisztelettel

Kohán György

festő,

a Tornyai Társaság tagja.”

A november 25-én kelt határozat szerint a polgármester „Kohán György, helybeli, Ólom u. 2. szám alatti lakost kérelmében felhozott indokokra való tekintettel f. év november hó 26-tól kezdődően a további rendelkezésig havi 45. — P., azaz Negyvenöt pengő munkadíj mellett szellemi szükségmunkásként” alkalmazza, és „szolgáltatásra a városi könyvtárba” osztja be. [37]

Ezzel azonban még nem merült ki a hivatalos jóindulat, négy nappal később, november 29-én egy újabb

Közhírség Polgármester Úr!

Köszöntök tisztelettel kérem, hogy engedjen
a városi Művelődési Bizottságunknak 1938. máj.
járási feladatunkat kezei alá.

Kérésünk a következőben foglalt
bárá megfogalmazása:

1. É pillanatban teljesen megfigyelhető
alop nélkül áll és jövevénye alig van re-
műgem.

2. Körül egész megmunkált kétem
nincs. Bizonyos, de Kórházban van, ahol
élték. Ahol a városi, mely művelő
művelővel volt a városi.

3. Ha ritka művelő s ha
művelő körben — megfigyelhető nélkül kétem
művelő... — ma jobban művelő tudomány,
mely művelő: elvétel Kórházban —
bárá, hogy Tornyai német városi
Kórházban. Mely is kétem meg-
figyelő, ha bárányul megfigyelő.

Közhírség Polgármester Úr! Bővebb
szöveg, melyek önként és átként művelő

először megfigyelő kétem megfigyelő
kétem. Ha kétem, nem kétem. A
kétem a városi kétem, ha
kétem kétem.

Bizonyos, de Kórházban van, ahol
élték. Ahol a városi, mely művelő
művelővel volt a városi.

Kórházban van, ahol élték. Ahol a városi, mely művelő
művelővel volt a városi.

Közhírség Polgármester Úr!

Kórházban van, ahol élték. Ahol a városi, mely művelő
művelővel volt a városi.

a Tornyai német városi

Olom u. 2

4. Kohán György levele Endrey Béla polgármesterhez 1938. nov. 17-én

határozatában azt írja a polgármester: „Kohán György festőművész, helybeli, I. ker. Hal-tér 1. sz. alatti lakostól 2 db tempera-képet vásároltam darabonként 20 P vétel-árért. A képeknek elhelyezése és leltárbavétele dolgában akkor fogok intézkedni, ha a keretezés megtörténik. A képek árát összesen 40 pengőt egyidejűleg külön utal- vánnal kiutaltványozom.” [38]

Minden kommentár nélkül, pusztán összehasonlítás- ként írjuk ide, hogy a város törvényhatósága ez év decem- ber 27-én Boldizsár István „Tornácon” c. képéért 350 pengőt fizetett a festőnek. [39] Darvassy István pedig — bár kilóg az összehasonlításból, hisz műve sokkal inkább politikai gesztus semmint képzőművészeti alkotás — 1939. áprilisában 1500 pengőt kapott a Kormányzó arc- képeinek megfestéséért. [40]

A Kohántól vásárolt két, 44×63-as nagyságú, 20 P- ért ezüstös keretbe foglalt temperát — címüket az iratok nem közlik — december 22-én helyezték el a városházán, a gazdasági ügyosztályon Faragó tanácsnok szobájában.

Az idézett iratok annál inkább fontosak, mivel közlik a festő akkori pontos lakcímét, először Olom u. 2. sz. alatti lakosként nevezve meg Kohánt. Itt, ebben az idő- ben barátja, Pákozdy Ferenc lakott, családjával. Pestről visszatérve — később is többször — tehát nála húzódott meg néhány napig, majd az iratok tanúsága szerint november 25. és 29. között, innen költözött a Hal-tér (helyesebben akkor már Futó Mihály-tér, később Beloiian- nisz, jelenleg Lenin-tér) 1. szám alá. Megerősíti ezt a tényt dr. Vidonyi Istvánnak, a ház akkori tulajdonosának özvegye, Vidonyi Istvánné is, aki szerint a festő az udvari lakásban lakó néninél, özvegy Lovasi Adolfnénál bérelt egy kis szobát, hosszabb ideig, 1—2 évig lakott és dolgo- zott ott. 1940 nyarán ment el, miután lakásadónője meg- halt. Vidonyiné emlékszik a fal mellé állíttatott sok képre,

egy boglyás vagy kazlas képre különösen. Kohánt egy- szerű, kedves, bár kevészavú embernek ismerték, egy- szer, egy nyáron három év körüli kislányukat le is akarta festeni, amint az, az udvaron, a bilin ült, s csak az édes- anya ijedt szabódására állt el szándékától. [41] (Vidonyiék leánya 1935-ben született.)

Majd három évig volt távol Vásárhelytől, ez idő alatt csak néha jelenhetett itt meg néhány napra; Kohánnak 1938 végén bizonyos értelemben újra be kellett illesz- kednie a város életébe. Régi barátai közül Cseszkó Máté 1936 tavaszán meghalt, Vén Emil 1935 őszén Pestre költ-özött, Galyasi Miklós háttérbe szorult, hiszen éppen 1938. karácsony előestéjén terjesztették a képviselőház elé az új zsidótörvényt. (Csehszlovákiát már feldarabol- ták, a Felvidék egy része Hitler jóvoltából már „vissza- tért” Magyarországhoz.)

Sokan azonban emlékezhetnek rá, 1936-os kiállításá- nak is volt híre, régi vásárhelyiként fogadták. Ezt bizo- nyítja nemcsak Endrey Béla polgármester gesztusa, ha- nem például az is, hogy a Tornyai Társaság december 9-i tisztújító közgyűlésén beválasztják a Társaság vezető- ségébe, s a „Népújság”, Gonda József lapja, karácsonyi számának címloldalán közli egy szénrajzát. A kép — gyer- mek Jézus a Jászolban, s a föléhajló Anya — szelíd mementó az új, szörnyű háború felé tántorgó világ szá- mára, címe: „Békesség földön az embereknek!”

Régi barátai közül változatlan hűséggel áll mellette Pákozdy Ferenc. Takácsékhoz is mehetett bármikor, ba- rátságért vagy kéréssel. Ezekben az időkben mélyül barát- sággá Erdei Sándor nyomdással való kapcsolata, akinek kis dobozüzeme papírral látta el a festőt. 1940 körül ismer- kedik meg Vörös István diákköltővel is, majd pedig annak barátjával, Dömötör Jánossal. A tragikusan korán meg- halt, nagy tehetségű, súlyos beteg költő talán legőszintébb



5. *Cím nélküli akvarell, 55×40 cm. Jelezve jobbra lenn „Kohán 938” (Nagy Józsefék tulajdona, Hódmezővásárhely, Szivárvány u. 20.)*

barátja lett. Nehéz körülmények közt élő édesanyja önfeláldozóan támogatta fia barátját, Vajda utcai lakásuk a háború éveit alatt, s később is mindig menedéke volt Kohánnak. Meleg barátsággal fogadta a Galamb utca 16. szám alatt Endre Béla özvegye és családja is.^[42] Ha zenére szomjazott, Porjesz Klára zongoratanárnő-előadó-művésznőt vagy Szabó Andrást kereste föl.^[43]

Teljes kapcsolatrendszerét egyébként szinte lehetetlen fölmérni, hisz nem tudva mással mint képpel fizetni textiltelkereskedőnek, masszörnek, képergetezőnek, borbélynak, kenyérjegyet adó hivatalnoknak, az ismert vagy ismeretlen képek egész sora őrzi az ismerettség emlékét a legkülönbözőbb helyeken és embereknél.

1939

Az év elején néhány hétre minden bizonnyal elutazott, ismét a Tamás Galériában szerepel, február elején nyílt meg a kiállítása.[44]

A „Népújság” így ír róla február 19-én: „... tulajdonképpen gyulai, hosszú évekig Pesten élt és mégis vásárhelyinek számít. Hogy miért? ... Kohán Gyurka művésze itt érett teljessé, itt festette vászonra legszebb képeit, itt váltakozott képeinek tónusa a jellegzetes sötétből hangos, bizakodó világossá. Akármerre is vitte ... örök nyugtalansága, huzamosabb ideig nem maradt távol — „haza-jött” hozzánk ... Éppen ezért örömmel vesszük a hírt, hogy a fiatal magyar művészek legszebb munkáit kiállító budapesti Tamás-galérián milyen kirobbanó sikere volt a Kohán-képeknek. Az „Anyaság”, ami Kohán György egyik legmaradandóbb alkotása, a pesti kritikusok osztatlan elismerését váltotta ki ...”

A vásárhelyi napilap ugyanebben a hónapban három rajzát is közli. A „Népszerűség” rejtvényfejtési pályázatot hirdetett Gonda Józsefnek, a lapban akkor folyó, „Társ-talan csillagok” c. regénye népszerűsítésére, s az alkalmi rajzok a pályázat hirdetményére hívják föl a figyelmet a lap február 9. II. és 12-i számában.

Tavasszal ismét távol volt néhány hétig Kohán, katonának hívták. A „Népújság” adja hírül ezt is, május 21-én, a „Tarka sorok”-ban: „... Kohán György, aki nemrégiben jött vissza a katonaságtól, pünkösdre szép kiállítását tervez...”

1938 szeptemberétől az ország hadbalépéséig, különösen a Felvidék, Kárpátalja, Erdély és a Délvidék „visszafoglalása” idején nagyon sok embert szolgáltattak a hadseregbe néhány hetes, hónapos úgynevezett „fegyvergyakorlat”-ra. Nem lehetetlen, hogy Kohánt is behívták már 38 szeptemberében is, 39 tavaszán az újsághírből tudjuk, 1940 nyarán maga tesz említést egy kérelmében leszereléséről. Bizonyára többször is megjárta még a hadsereget 41–42-ben, majd 1944-ben is(!), a háború

személyes élményévé vált, írásos nyomát azonban csak a 39-es és 40-es szolgálatának találtuk.

Ha pünkösdi kiállításából nem is lett semmi, a város, Endrey polgármester újra vásárolt tőle néhány képet. Június 20-án kettő, október 13-án újabb három műve került a városzházára.

A „hivatalos jelentés”, majd „határozat” szerint a polgármester (aki egyben a Tornyai Társaság elnöke) június 20-án „Kohán György festőművész (I. ker., Futo Mihály-tér 1. sz.) helybeli lakostól, a város költségvetésébe képzőművészetek támogatására fölvelt összeg terhére, 50 P árban, kettő darab tempera képet” vásárolt. („Hálás”, „Tiszai alkonyat”, a képek keretezését szept. 15-re végezte el Wolf Mór üveges 7 pengőért.) Október 13-án „a Polgármester úr Öméltósága, a város közönsége részére” a „Vásárhelyi tanya”, „Szendergés” és az „Anyá” c. krétarajzokat vásárolta meg, összesen szintén 50 pengőért.^[45]

1940

Újra a szellemi írás-munka a reménysége. Az esztendő első dokumentuma:

„Méltóságos Polgármester Úr!

Alólirott tisztelettel kérem, hogy engemet szellemi ínségmunkára fölvenni kegyeskedjék.

Az okok, amelyek arra kényszerítettek, hogy Méltóságodat ezzel a kéressel terheljem ugyanazok, mint amelyeket az elmúlt években megismerni és megértéssel fogadni méltóztatott. Elmondhatatlanul nehéz anyagi helyzetem, s az a művészi munka, melyet országszerte Vásárhely fogadott fiaként végez...

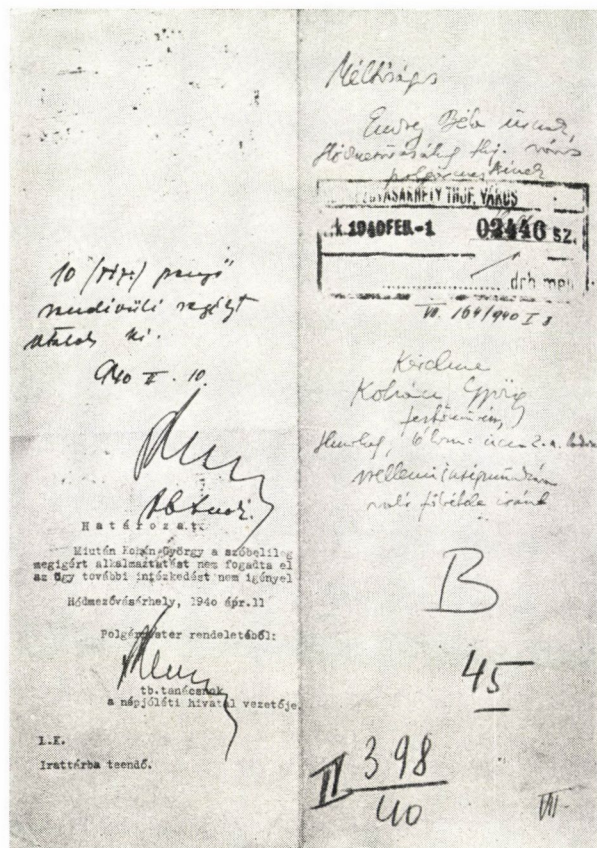
Kérésemet újólág kegyes jóindulatának ajánlva, va-
gyok Méltóságodnak

Hódmezővásárhelyen, 1939. (?) január 31-én

Kohán György

Hmvdhely

Ólom utca 2. a. lakos.”[46]



A levél keltezésének évszáma nyilvánvalóan — az év elején még szokásos elírás (mint a kérelmet követő intézkedések dátuma is bizonyítja) nagyobb gondot okoz lakcímének megjelölése. Nem tudni, most miért Pákozdy Ferencék címét nevezi meg saját lakhelyeként, hisz Vidonyiné szerint 1940 nyaráig a Futó Mihály tér 1. sz. alatt lakott. Mint Pákozdy Ferenc első felesége elmondta, náluk néhány napnál hosszabb ideig soha nem tartózkodott. Ha tehát korábban elköltözött valamilyen okból a Futó Mihály térről, fölmerül a kérdés, hol lakhatott még a nyári bevonulásáig.

Levelének hátlapjára a következő intézkedést, majd határozatot jegyezték fel: „10 (Tíz) pengő rendkívüli segélyt utalok ki 940. II. 10. (olvashatatlan aláírás) tbtnek.” Majd április 11-én: „Miótan Kohán György a szóbelileg megígért alkalmaztatást nem fogadta el, (!) az úgy további intézkedést nem igényel. Polgármester rendeletéből (aláírás) stb. tanácsnok a népjóléti hivatal vezetője.”

Az alkalmaztatás minéműségére nézve semmilyen utalás nem történik.

Újra a háború szól közbe, az év közepén — talán több hónapra — ismét bevonultatják. (Május elején részleges mozgósítás, augusztusban bevonulás Észak-Erdélybe.) Leszerelése után néhány nappal kelt az alábbi irat:

„Hivatalos jelentés arról, hogy Kohán György festőművész, a ki rendkívüli fegyvergyakorlatra vonult be s onnan most leszerelt, megjelent a polgármesteri hivatalban és előadta, hogy Budapestre szándékozik utazni, mert ott műveiből kiállítást rendez. Előadta, hogy leszerelése csak a napokban történt, azóta képeiből egyet sem értékesített s így sem az utazáshoz, sem a kiállításhoz anyagiakkal nem rendelkezik, s itthon is van még néhány elintéznivalója.

Az előadottakra való tekintettel Kohán György festőművész részére a népjóléti pénztárból Ötven (50) pengő adtattam ki.

Kohán György festőművész nem akarván, hogy a várostól ilyen segélyt kapjon, felajánlotta, hogy a város közönsége részére műveiből egy képet válasszak ki és azt ellenértékül vegyem át.

A kérést teljesítettem és Kohán György festőművész műveiből a „Kemence fűtő” tárgyú illetve elnevezésű temperát a válassztottam ki. A képet átvettem. Leltározása és beüvegeztetése iránt intézkedést kérek.

Hódmezővásárhely, 1940. szept. 10. polgármester” [47] Tíz nappal később kelt határozatában a polgármester a képet kiadta a múzeum részére, és felhívta a múzeumkezelőt, hogy azt a városi képtárba helyezze el és 50 pengő értékben vegye leltárba.

1935 óta a „Kemence fűtő” a kilencedik Kohán-mű, amely vásárlás vagy ajándékozás útján a város tulajdonába került. (A képek későbbi sorsa ismeretlen, a tanácsháza épületének 1975. évi képleltárában nyolc Kohán képet tartanak nyilván, főleg felszabadulás után vásároltakat.) Dokumentálhatóan legalábbis kilencről tudunk. Az ajándékozás után, még 1940-ben, még egyszer — s valószínűleg utoljára — vásárolnak is tőle. Erről a tényről a Polgármesteri Hivatal iratainak 1940. évi betűsoros iktatókönyve tanúskodik a levéltárban, az irat maga, sajnos nincs meg. Valamelyik selejtezőskor, vagy a levéltár 1944-es kiürítése alkalmával semmisülhetett meg. Nem ez az egyetlen ilyen dokumentum. Két további iratból — egy 1939-es előlegkérés (?) és egy szellemi szükségmunkájával kapcsolatos 1940-es irat — szintén csak az iktatókönyvi bejegyzés maradt.

A Tornyai Társaság december 9-i, tisztújító közgyűlése 1940-ben is a választmányi tagjává jelöli Kohánt, ha el is ment Vásárhelyről — hiszen mint írta, Pestre készül — itt levőnek érezték, visszavárták.

1941

A népjóléti hivatal rögtöni segély keretéből 50 pengő segélyt kap az év végén a várostól. Az elszámolási íven a neve mellett a lakcím: Deák Ferenc utca (?) házszám nincs írva. [48]

Vásárhelyen egyéb nyoma nincs egész évben. (Áprilisban már lerohanták Jugoszláviát, júniusban Magyarország is hadbalépett a Szovjetunió ellen.) Ami kevés időt a háború meghagyhatott neki, azt Gyulán vagy Pesten tölthette. Az édesanyjánál vagy a fővárosban dolgozhattott, milliók fájdalmai, saját eleven benyomásai öltenek formát 41—42-ben a háborús karton készülő darabjaiban.

A „Magyar Élet”, Püski Sándornak, főleg a népi írók műveit gondozó kiadványai is foglalkoztatta ebben az időben; például, mint Varga Imre írja, Kohán borítólapot rajzolt Nagy István: Oltyának unokái c. regényéhez. [49] Az erdélyi kommunista író könyve 1941-ben jelent meg Kolozsvárott, ezt követte az 1942-es budapesti kiadás Kohán borítójával.

1942

Ahogyan a háború kiteljesedik, és levegője elborítja a magyar valóság minden tartományát, úgy válik Kohán egyre fűzöttebbé, gyorsul föl keringése a „bűvös háromszög” pólusai között. Dolgozni legjobban Gyulán, a szülői háznál tud, barátai — Takácsék, Pákozdy Ferenc — Vásárhelyre vonzzák, majd Pesten bukkán föl, olajkiutalásért kilinccsel, kiállítótermet, mecénást keres.

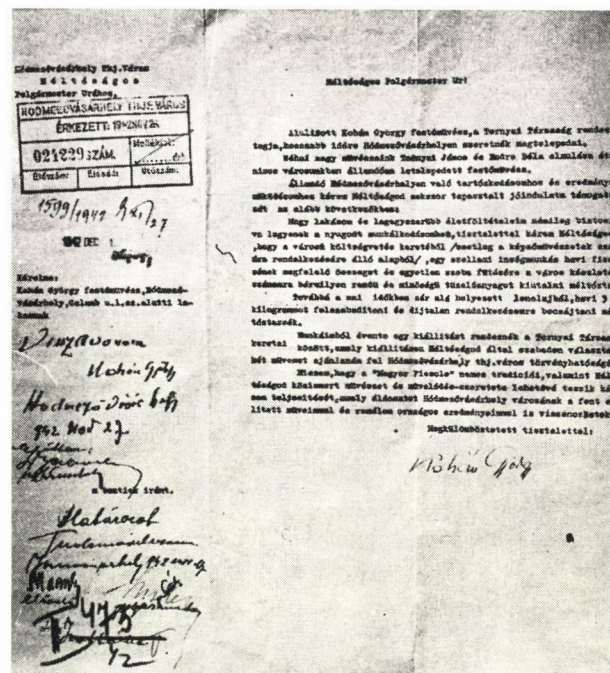
Gyuláról fordul levélben Takács Ferenchez az év tavaszán:

„Kedves Barátom!

Kérem nagyon a szíves elnézésedet amiért alábbiakkal háborgatlak. Most hogy a közelmúltban Vhelen jártam, örömmel hallottam, hogy „Olvasóány” című képm tulajdonod. Pákozdy Feri említette hogy Téged érdekel a képnek az ára, — én akkor olyan kellemes helyzetben voltam, hogy néhány pengő volt zsebemben, és így tudni sem akartam arról hogy a képről mint pénzértékről beszéljek. — És ha most nem volna egy megoldásra váró problémám, igazán nem tudnák zavarni Téged. — Ugyanis a kolozsvári Nemzeti Kiállításon szeretnék részt venni, — és így, tekintve hogy keretezés, csomagolás, vasút költsége vár rám — és a beküldés ideje is sürget, ezért kérve Téged elsősorban arra, hogy ne neheztelj — másodsorban pedig, hogy jelenlegi anyagi helyzetted szerint legylél jó küldjél valamennyi pénzt.

Borzasztóan szegénylen, de ha azt mondom elkerülhetetlen, — nem hazudok.

Szeretettel üdvözlök, Nagyságos Asszonynak kézcsókom küldve: Kohán Gyurka



7. 1942. nov. 26. Kérelem a polgármesterhez

— (A „Tiszai Alkony” című kép — amelyet régen elkértem Tőletek, Szőlő u. 8. szám alatt van, Gera Erzsike címén, — kérlek legyél jó elküldeni érte, — személyesen akartam elvinni Nektek, de nem volt érkezésem.)” [50]

Nem tudhatjuk, sikerült-e a kolozsvári kiállításon részt vennie. Talán megmaradt ez is be nem vált reménynek. Összel „haza”-tér Vásárhelyre, itt akar megtelepedni.

Az egész nép embertelen megpróbáltatását jelentő időszak különösen súlyos Kohán számára is. Mégsem önmagát félti vagy menti — soha nem is tette —, „dolgaért remeg”. Menedéket kér, hogy dolgozhasson.

Vásárhelyi éveinek e legkomorabb dokumentumában az a szívszorító, hogy a kérés nem teljesül, ismét csak barátaira hagyatkozhat.

November 26-án írja a polgármesternek:

„Méltóságos Polgármester Úr!

Alulírott Kohán György festőművész, a Tornyai Társaság rendes tagja, hosszabb időre Hódmezővásárhelyen szeretnék megtelepedni.

Néhai nagy művészeink Tornyai János és Endre Béla elmúlása óta nincs városunkban állandóan letelepedett festőművész.

Állandó Hódmezővásárhelyen való tartózkodásomhoz és eredményes működésemhez kérem Méltóságod sokszor tapasztalt jóindulatú támogatását az alábbi következőkben:

Hogy lakásom és legegyszerűbb életfeltételeim némileg biztosítva legyenek a nyugodt munkálkodásomhoz, tisztelettel kérem Méltóságodat, hogy a városi költségvetés keretéből (esetleg a képzőművészetek számára rendelkezésre álló alapból) egy szellemi ínségmunkás havi fizetésének megfelelő összeget és egyetlen szoba fűtésére a város készletéből számomra bármilyen rendű és minőségű tüzelőanyagot kiutalni méltóztassék.

Továbbá a mai időkben zár alá helyezett lenolajból, havi 3 kilógrammot felszabadítani és díjtalanul rendelkezésemre bocsátani méltóztassék.

Munkáimból évente egy kiállítást rendeznék a Tornyai Társaság keretei között, amely kiállításon Méltóságod által szabadon választott két művet ajánlanám fel Hódmezővásárhely thj. város törvényhatóságának.

Hiszem, hogy a „Magyar Fiesole” nemes tradíciói, valamint Méltóságod közismert művészet és művelődésszeretete lehetővé teszik kérésem teljesítését, amely áldozatot Hódmezővásárhely városának a fent említett műveimmel és remélem országos eredményeimmel is viszonyozhatok.

Megkülönböztetett tisztelettel:

Kohán György”

Az aktává vált levél külső oldalán november 27-i dátummal olvasható Kohán saját kezűleg írt egyszavas záradéka: „Visszavonom.” Alatta, hogy senki ne kételkedjék, s a hivatalosság se szenvedjék csorbát, két tanú aláírása, s a polgármester határozata: „Tudomásul veszem.” [51]

A helyzetre magyarázatot nem találtam. Kiindulva a szereplők egyéniségének, szemléletének nyilvánvaló elmentességéből, erre nézve pusztán következtetéseket állíthatnánk fel.

Kérelmének visszavonása után Gyulára húzódik vissza. Innen köszönti Takács Ferencet névnapja alkalmából december 2-án kelt levelében. Mint írja: „Sajnálom, hogy ma este nem tudok veletek lenni, de rajtam kívülálló okok itt tartanak.” [52]

Nem tudhatjuk pontosan sajnos, hol lakott, ha éppen Vásárhelyen tartózkodott. Novemberi levelét Galamb utca 1. szám alatti lakosként írja alá. Itt, ebben az időben két lakás volt. Az utcai, az üzlethelyiséggel együtt Zenke Lajos kiskereskedő volt, az udvari lakásban egy özvegy lakott lányával, Emerichék. Egy borbély, és egy cipészműhely volt még a házban, de azokhoz lakás nem tartozott. Zenke Lajos fia szerint Kohán náluk nem lakott. Igaz, többször járt apja boltjában, ismerősként jött, képeket is ajánlott, de anyagi helyzetük nem engedte meg, hogy vásároljanak tőle. Tudomása szerint Emerichék viszont fogadtak albérlőket, például nyaranta a Vásárhelyen vendégszereplő színtársulatok tagjainak is

adtak ki szobát. A kör itt bezárul; Emerich Erzsébet, Lénárt Jánosné, szerint, bár valóban adtak ki szobát, de Kohán náluk sem lakott. [53] Az mindenképpen biztos, hogy a Galamb utcában sokszor megfordult. Itt volt a lakása Erdei Sándornak, s Kohán vásárhelyi éveinek elejétől fogva itt lakott Endre Béláné Zsóca néni leányával. Mindkét helyen barátként fogadták, Erdei Sándor és Kamotsay István szerint az Endre családnál lakott is. Tartózkodhatott ezenkívül — mint Moldvay Győző is írja — Vörös Istvánéknál is, akik, a ház tulajdonosa Olasz Ferenc és felesége szerint, a negyvenes évek elejétől 1947-ig a Vajda utca 16. szám (ma 24.) alatt laktak.

Bármikor befogadták Takács Ferencék is, amint korábban írtam, szakállhátú tanyájuk már az első nyáron hosszabb ideig volt otthona és munkahelye.

Az esetleg még felderítetlen kapcsolatokon, s a kétes Galamb utca 1. számon kívül — ha Vásárhelyre vetődött — ez a három baráti ház volt Kohánnak a háború évei alatti leggyakoribb tartózkodási helye.

Vásárhelyen 1941-hez hasonlóan 42-ben is kap szociális segélyt, októberben 50 P-t, novemberben, két tételben, 75-öt, s majd még egyszer, utoljára, 1944 januárjában, 100 pengőt, de képet nem vásároltak tőle többször. [54]

A képzőművészetek támogatására költségvetésben biztosított évi 500 pengőt a város 1942-ben Kamotsay István szobrászművész-növendéknek juttatja „Keleti nő” c. gipszszobráért, 1943-ban pedig ebből az összegből Dehény Lajos rajztanár-festőművész, valamint Varga József irodatiszt, festőművész egy-egy képét vásárolták meg. („Tapogatók a Tiszán”, „Ködös Tisza”). [55]

I 9 4 3

Gyulán dolgozik, de Vásárhelytől egy pillanatra sem szakadt el. Február 11-én írja Takács Ferencnek:

„Kedves jó Barátaim!

Meghaborgatni nem akarlak Titeket, csak annyit szeretnék közölni, hogy hiányoztok, de nagyon!

Fájdalmas szívvel jöttem el Vásárhelyről de egy személyemtől is független magasabb parancs szavának engedelmeskedtem, mikor eljöttem —, mert adott körülményeim itt engedik meg legjobban hogy dolgozhassak. Dolgozom tehát!

Hihetetlenül egyedül élek, — ez a kisváros igen nagyon rosszindulatú korlátolt és perfid. Egyetlen emberrel nem tartok kapcsolatot, már ez egymagába véve elég ahhoz, hogy nagyon gyakran vegyem kézbe az esetet.

Vásárhely — de ott is a Ti legszűkebb kedves baráti körötöknek megértő és szerető paraszánál enyhítem a közöny zord fagyos jelenlétét.

Ezért én erkölcsi tartozást érzek Veletek szemben, — szegény nem akarok és nem is fogok fejtekre hozni.

Az hogy hűséges ragaszkodással lélekben állandóan ott kell legyek Veletek, ez nekem nagyon jól esik, és munkámat is végtelenül kedvezően befolyásolja. Áldott legyen a ház! ahol én oly sok kellemes órát töltöttem Nálatok. igaz szeretettel üdvözlő Titeket

Kohán Gyurka.” [56]

Kora tavasszal jelenik meg újra Vásárhelyen. Április 6-án, már Gyuláról írja Takács Ferencnek: „... Főleg azért siettem vissza, hogy félbelevő dolgaimat befejezzem, és még nyár előtt megcsináljam Vásárhelyen a kiállításomat.” [57]

Tizedik esztendeje élt Vásárhelyen kisebb-nagyobb megszakításokkal, amikor 1943 áprilisában először nyilvánosságot kapott. Húsvét három napján a Tornyai Társaság rendezi meg első önálló kiállítását. (Úgy érezhették, törleszteniök kell, Kohánnak rendezték 1946 októberében a felszabadulás utáni első kiállítást is.) Az Erdei Sándor nyomdájában készült több színnyomású meghívó szerint a tárlatot a „Tisza” szálló nagytermében április 24.—25.—26-án tekinthették meg az érdeklődők. Nem az akkor már működő Kálvin-téri Tornyai képtárban, s csak három napig, viszont ünnepnapokon, amikor nagyobb lehet a közönség.



8. „Négy évszak (Nyár)”. Freskótérkép, aqu. p. 78 × 60 cm.
(Dr. Sipka Sándor tulajdona)

A kiállításról katalógus sajnos nem készült. A „Háború emléke” darabjait nem mutathatta be, így a kiállított anyag nagyobb része bizonyára a negyvenes évek elején készült derűs, színgazdag akvarellek közül került ki. Olyanok, mint a Takács Ferencék tulajdonába került „Varrónő”, vagy a dr. Sipka Sándorék gyűjteményében található kép, a „Négy évszak” c. freskótérképnek évszám-mal jelzett, aratást ábrázoló, nyári darabja. (Sipka Sándorék ez első Kohán-képüket éppen ezen a kiállításon vásárolták.) Villogóan tiszta foltokból összeálló kompozíciók napfényben. A szépség, a munka áhitata, sóvárgó vágy a tiszta ég, a béke után. Mintha Radnóti Miklóst hallanánk:

„... Nyarakra gondolunk s hogy erdeink
majd lombosodnak s bennük jární jó,
és kertjeinknek sűrű illatában
fáján akad a hullni kész dió!

s arany napoknak alján pattanó
labdák körül gomolygó gombolyag,
gyereksereg visong; a réteken
zászlós sörényű, csillogó lovak

száguldanak a hulló nap felé!...”

(Himnusz a békéről. 1938.)

A kiállítást a Tornyai Társaság vendégkönyvének tanúsága szerint 230-an nézték meg. (Többek közt Kurucz D. István, Kovács Mária, Linderfeld Emil festők, Kerekes Farkas László, Porjesz Klára zenetanárok.) [58]

A háborús húsvét borús ege alatt sebtében tető alá hozott kiállításnak nem lehetett nagy sikere. Nyoma alig maradt, mai köztudatunkból teljesen kiesett. Ellenségei is támadhattak, valamiféle pletyka, rágalom kezdett terjedni róla, s így bár Takácsék hívják, s ő is Szakállháton készült a nyarat tölteni (a „Népiújság” május 8-i számában írják is a pletykarovatban), nem fogadja el a meghívást, levélben ad magyarázatot augusztus elején:

„Kedves jó Erzsike!

Egy napra mindössze jöttem át és ma kint voltam lakásukon — de sajnos senki nem volt otthon.

Többféle dologról szerettem volna beszélgetni — de ha most bármennyire szeretnék is kimenni a tanyára ha egy napra is — nem tehetem —, mert vár a félbemaradt munkám.

Egy hónapig Szabolcsba voltam — premontrei birtok intéző vendége — de a légkört tovább nem bírtam és visszajöttem Gyulára. Igazán megfeszített erővel dolgozok. Ősszel Pesten szándéksom kiállítást csinálni. Vásárhelyen — ha erkölcsi és anyagi fedezetem engedi — újra kiállítok — csak nem tudom mikor?!

Nem tudom kedves jó Erzsike hogy Magukat mennyire tudta befolyásolni annak a körnek a rosszindulata — amely engem úgy tüntet fel, mint egy olyan embert — akit nem érdemes legkisebb mértékben sem támogatni —, mert ezek szerint én erkölcsileg és egyéb tekintetben elvesztett ember vagyok. — Ennek a szennyes rosszakaratok híre eljutott hozzám Gyulára — és bizony rosszult esett — ekkor arra gondoltam, hogy talán zavarnám Magukat, ha nagyon kedves meghívásukat elfogadnám és kimennék a nyár folyamán dolgozni a tanyára. Mindezekről szerettem volna személyesen beszélni Erzsikével és Ferencel —, ezenkívül szerettem volna kérni — hogy amennyiben akadályba nem ütközne — 150 p-re volna igen nagy szükségem.

Többet most már ilyen természetű dologban nem háborgatnám Magukat kedves jó Erzsikét — és ha valóban nem ennyire feltétlen komoly célokra kellene a pénz — nem kérném — nem bálnám most azt sem, ha megnyílna a föld és elsüllyednék a végtelen mélységbe.

Szégyen és gyalázat az ember sorsa — legjobban akarata és szándéka ellenében is. Polgári és művészi becsületem 16 db nagyméretű olajfestmény őrzi, egyelőre bezárt szobámon belül.

Kérem legyen jó írjon!

Kezeit csókolom, Ferenczet üdvözlöm szeretettel:

Kohán Gyurka.” [59]

A nyarat tehát Szabolcs megyében(!), s Gyulán tölti. Amint erről következő levélben beszámol Takácséknak, már téli, pesti kiállítására készül:

„Kedves jó Erzsike!

Végtelenül jól esett megkapnom kedves sorait — és a táviratilag küldött pénzt. A pénzre igen nagy szükségem volt de a levél mégis jobban esett nekem. Nagyon szépen köszönöm mindkettőt. Vásárhelyen az utóbbi időkben igen rossz erkölcsi szférába kerültem — valóban önhibámon kívül — de nem baj, mert ugyanott élnek olyan igaz barátaim is mint Maguk, és ez erőt ad a további küzdelemhez.

Kedves jó Erzsike, szíves meghívását nagyon nagyon megköszönöm, leírhatatlanul jólesik — és én tudom hogy jön idő amikor kikerülhetetlen lesz hogy el ne fogadjam — de most hogy Pestre szándéksom menni és a kiállításomat kell nyélbeütnöm, ahogy szeretném karácsony előtt — most tehát a képek teljes befejezése részben Gyulára köt, részben Pestre, ahova fel kell nekem is mennem a képekkel együtt. Mindenesetre, ha történik fent valami érdemleges — föltétlenül referálok.

Smurák M. valóban megszervezte hogy én és egy debreceni festő — Holló László — Szabolcs megyébe dolgozhathunk, de nekem annyira idegen volt a légkör — hogy egy hónapnál tovább nem bírtam.

Kedves jó Erzsike — kérem amennyire lehet vigyázzon egészségére — és kevesebbet engedje zaklatni idegeit. Remélem — jól vannak mindnyájan — sokat vannak eszembe — és hiányzanak de egy festő sok holmival jár és ide kötnek lomok képeim.

Jóságát nagyon köszönöm.

Ferenczet szeretettel üdvözlöm — és Juditot.
Csókolom kezeit: Gyurka.” [60]

Vásárhelyen bemutatott művei közül több alkalmasint bekerült az év végén, Pesten, a „Műbarát”-nál rendezett kiállítása anyagába. A művészeti egyesület kiállító-

helyiségében 31 olaj- és vízfestményét mutatták be dec. 18—31-ig. [61]

Alábbi levele arra vet szomorú fényt, milyen kínok árán jutott ehhez a kiállítási lehetőséghez is: (postabélyegző: Gyula 943. okt. 22.)

„Kedves jó Erzsike!

Nagyon kérem legvégső türelmét velem szemben — nincs menekvés, nincs megoldás, ha végleg megneheztem rád — akkor sem tudom elkerülni hogy meg ne írjam.

Kedves jó Erzsike, kiállítási anyagom a „Műbarát”-kiállító intézetben együtt van — (Mária Valéria u. 12.) — de addig szó sem lehet kiállításról amíg cca 1200 p-t le nem fizettem.

Most olyan szándékkal voltam Vásárhelyen hogy egy pár képet talán eltudok adni és így összeszedném ezt az összeget — 50 p-t tudtam elérni — azt is Losonczy Bandi utalta ki.

Erzsike kérem — sem lelki, sem erkölcsi erőm nem volt hogy kérelemre nyissam a számat hiszen már oly sokat segítettek, és oly sok kiadástól terhesek Maguk is.

Erzsike kérem — a maguk vérére a „barátok” szívjáig mint a poloskák — édes Istenem én is ezek sorába állok

Erzsike maradjon közöttünk ha lehetséges, égeti a bőröm a szegény — de nem látok kivezető utat — kiállításomat, mely sorsdöntő — nem tudom megcsinálni ha valaki nem segít — képeim legjavát ajánlanám fel Erzsike — e segítség ellenében — azokat amikkel szerepelni fogok. Erzsike kérem — vajjon Osváth József nem volna e jó — képeim fedezete ellenében — segítségemre lenni? Találkozhatunk velük — de torkomra fagyott a szó — nem bírtam kérni — irtózatoss!

Erzsike! nagyon kérem ne haragudjon. Nagyon komoly elhatározásom volt — hogy Magát többet nem háborgatom — és íme én az örök Lázár — szörnyű de így van. Kérem nagyon hogy — bárha ezer dolga van egy-két sort írjon — és nagyon kérem ne neheztesse rám — nagyon szeretnék igaz barátjuk maradni — de olyan szomorú mindez és mindenre jó csak a barátság ápolására nem.

Kezeit csókolja: Gyurka.” [62]

(Kiállításáról a Pesti Hírlap f. j. névjelű kritikusa, a lap 1943. dec. 29-i számában, így tűnődik: „... az akvarell műfaját nagytítja fel ezerszeresre, a néző tanácstalanul áll előtte.”) [63]

A sűrűvé zsúfolt esztendő krónikájának fontos eseménye még, hogy június elsején, könyvnapra megjelenik — ugyancsak Takács Ferencék segítségével — Pákozdy Ferenc új verskötete, a „Förgetegben”. [64] (Az 1934-ben Kohánékhoz írott verse „II.” jelöléssel szerepel a válogatásban.) A kötet borítójának rajza Kohán műve. Leszegett homlokú fiatal férfi feszül hihetetlen erővel a fürgetegnek. Egy percig sem kételkedünk, hogy céljához ér, a vihar nem állíthatja meg...

„... Havazással, hófúvással
zúdul fejemre Magyarország,
a süket mult, a vak jövőnd,
a jég gázság, a sár botorság.

Megrakodva, megrekedve
kapálódzom a fürgetegben.
Hó és halál süvölt előttem.
Hó és halál üvölt mögöttem...”

(LXXII)

„... A forradalmi szellemű kötetet — amint az Irodalmi Lexikonban olvashatjuk — nyomban megjelenése után elkobozták.” [65]

A fürgeteg utolsó vihedere, 1944., magával ragadta Kohán is. Túlélte. 1945 kora tavaszán már újra Vásárhelyen találjuk; élesztgeti a Tornyai Társaságot, szavalóversenyen bíraskodik, egy hónapig tisztviselő, figyeli, próbálja az új világot. Harmincöt éves.

„Jó úton volt, Tornyai, Endre Béla nyomában — mondta róla későbbi jóbarátja, dr. Kószó Pál, akit sok más fiatal vásárhelyi értelmiségivel együtt Kohán tanított meg látni és érteni a felszabadulás után — el is ért oda ahová akart, következetesen, konokul, elveiből nem engedve. A küzdelemben ért meg. Nem alkotott mást, mint amit mondott, műveiből lehet igazán megismerni.”

Kőszegfalvi Ferenc

JEGYZETEK

1 Életvitelének, művészi tevékenységének látszólagos ellentmondásait meggyőzően elemzi, magyarázza jó ismerője, Dömötör János, több helyen, például Tiszatáj 1968. febr. 165. p.

2 Helyi napilapok híradásai.

3 Az inségességében részesülők kötelező munkaszolgáltatás ellenében lélekszám szerint két hétre, 85 dkg lisztet, 2,9 kg kenyeret, 15 dkg zsírt, 3 kg krumplit, 10 kg fát és 50 dkg babot kaptak. I. Hódmezővásárhelyi Levéltár (a továbbiakban HL.) II. 205/1934, 6873. sz. irat.

4 A Magyar Tudományos Akadémia művészettörténeti kutatócsoportjának információs adattára (Bp. I. Uri u. 62, a továbbiakban: Adattár), Kohán-anyag, számnélküli lapkivágatokon levő kritikák.

5 Művészeti Lexikon, szerkesztette Éber László, Bp. 1935. Győző Andor kiadása. 573. p.

6 Faragó Sándor (Keszthely, Zalka Máté u. 8.) 1976. május 25-én kelt Felletár Bélához címzett levelében kérésre Kohán Györgyről is megemlékezett.

7 Pogány Ödön Gábor: A vásárhelyi vitáról. Tiszatáj. 1967. aug. 751. p.

8 „Kohán György festőművész növendék, gyulai (Munkácsy Mihály u. 27.) lakos” 1933. október 4-én kelt kérelmében — amelyből Vásárhelyre érkezésének időpontja is pontosabban meghatározható — a következőket írja: „... egy évi katonai szolgálatot teljesítettem és ez év szeptember hó 23. napján szereltem le. Katonai szolgálatom ideje alatt művészi munkámat teljesen abba kellett hagynom, és legalább 2–3 hónapi megfeszített munkára van szükségem, hogy ezen egy esztendő alatt munkálkodásomban előállott hiányokat kipótolhassam. Tekintettel arra, hogy minden segélyforrás nélkül állok, tervemet csak abban az esetben tudom megvalósítani, hogyha megfelelő segélyezéssel részesülök. Ez alatt az idő alatt egy nagyobb tárlat anyagát szeretném előállítani, ami további anyagi boldoguláshoz biztosítana.” A kért 80 pengő segélyt október 7-én, az „egyetemi ifjak tanulmányi segélye” keretből megkapta. Levélét a Gyulai Állami Levéltár az alispáni iratok között a 82/933, 18281/1933. sz. alatt őrzi.

9 Kohán György 1962. július 4-én Budapesten kelt levele Dömötör Jánoshoz.

10 Till Aran (Hmv. Szántó Kovács János u. 4.) szíves szóbeli közlése.

11 A házasságra vonatkozóan lásd a Hódmezővásárhelyi Anyakönyvi Kerület által kiállított 1935. évi 72. folyószámú kivonatot.

12 Moldvay Győző: Eroica. Kohán György életútja. Hódmezővásárhely. 1967. 6. p.

13 Szabó András (Kaposvár, Dési Huber u. 5.) 1976. augusztus 11-én kelt leveléből. Szerző tulajdonában.

14 Halász Mátyásné (Hmvásárhely, Berkenye u. 18.) és Nagy Józsefné (Hmvhely, Szivárvány u. 20.) szíves szóbeli közlése. A Tóth Daniellel való kapcsolatáról Schlosser Ignácné (Hmvhely, Nagy András János u. 11.) által értesítettünk. Szíves közlése szerint Tóthéknál igen sok, talán 20–30 bekeretezetlen Kohán képet is látott férjével együtt. Tóthék 1940. augusztusa után visszaköltöztek Kovásznára, Erdélybe, ahonnan korábban Vásárhelyre jöttek.

15 Szép bizonyítéka ennek az özv. Bodnár Bertalané tulajdonában levő dedikált Kohán-akvarell: „Bodnár Bertalan úrnak nagy szeretettel Kohán György, 1935. Hmvásárhelyen.”

16 Takács Ferencné (Hmvhely, Ady Endre u. 32.) szíves szóbeli közlése.

17 Ördög János (Győr, Radnóti u. 25.) dátum nélküli levele 1975 júliusából a szerző birtokában.

18 Szegedi Napló 1934. április 1. 8. p.; Szegedi Új Nemzedék 1934. ápr. 1. 15. p.

19 Délmagyarország, 1934. ápr. 1. 9. p.

20 Hetivásár-Hétfői Újság 1934. ápr. 16. 2. p.

21 Adattár, Kohán-anyag.

22 Galyasi Miklós verskötete a beragasztott illusztrációkkal megtalálható a Hódmezővásárhelyi „Németh László” Városi Könyvtár (továbbiakban NLK) helyismereti gyűjteményében.

23 Kristó Nagy István: Az első találkozástól. Moldvay Győző i. m. függelék 37. p.

24 A Tornyai Társaság előzményeiről és megalakulásáról lásd

Galyasi Miklós írásos megemlékezését az Adattárban. A gépirat másolata az NLK helyismereti gyűjteményében.

- 25 Galyasi Miklós adatszolgáltatása az Adattár részére.
- 26 L. a vásárhelyi sajtó, pl. Vásárhelyi Reggeli Újság 1934. nov. 21. 2. p. „Visszajött a mi fiunk” című tudósítása.
- 27 Például Major Gusztáv (Hmvhely, Dimitrov u. 1.)
- 28 HL. II. 132/935. 2756. sz. irat.
- 29 HL. II. 706/935. 7079. sz. irat.
- 30 L. a 10. sz. jegyzetet.
- 31 Erdős Jánosné, Kolumbán Erzsébet (Hmvhely, Zrínyi u. 85.) szíves szóbeli közlése.
- 32 Szabó András idézett levele. (12. sz. jegyzet.)
- 33 Kohán György levele Takács Ferenchez, 1935. július 4-én. özv. Takács Ferencné birtokában.
- 34 Vásárhelyi Reggeli Újság 1935. jún. 1. 3. p.
- 35 A kiállítás katalógusa megtalálható az Adattár Kohán-anyagában.
- 36 Balló Margit levele Takács Ferenchez, 1937. jún. 18-án, özv. Takács Ferencné birtokában.
- 37 HL. II. 325/38. 22093. sz. irat.
- 38 HL. II. 373/938. 22609. sz. irat.
- 39 HL. II. 375/1938.
- 40 HL. II. 407/1939.
- 41 Özv. Vidonyi Istvánné (Hmvhely, Berkenye u. 22.) emlékezése, szíves szóbeli közlése.
- 42 Erdei Sándor (Hmvhely, Révai u. 1.) szíves szóbeli közlése, amelyet megerősít özv. Labostyán Ernőné (Hmvhely, Galamb u. 16.) közlése.
- 43 Porjesz Klárával való ismeretségére Dömötör János volt szíves fölhlívni a figyelmem.
- 44 Az 1939-es kiállítás ténye közismert, erről a Kohán-irodalomban sokan írtak. L. pl. Bodri Ferenc (Látóhatár. 1971. 7–8.) Dömötör János (Tiszatáj, 1965. augusztus; Élet és Tudomány, 1973. ápr. 6.) Moldvay Győző (I. m.) Siklós János, Szabó Endre és mások.

Kohán György a hódmezővásárhelyi sajtóban

(1933–1943.)

Saját írásai és rajzai:

1. KOHÁN György
Vén Emil kiállítása. (Ismertető.)
Vásárhelyi Friss Újság. 1934. szept. 8. 2. p.
2. KOHÁN György
Lajos Ferenc kiállítása. (Ismertető.)
Vásárhelyi Friss Újság. 1934. szept. 30. 5. p.
3. KOHÁN György
Békesség földön az embereknek.
Népújság. 1938. dec. 25. I. p.
Szénrajz Máriával és a gyermek Jézussal.
4. KOHÁN György rajzai.
Népújság. 1939. febr. 9. 3. p.; 11. 3. p.; 12. 3. p.
Cím nélküli rajzok (reklámgrafikák?)

Róla szóló írások:

1. Vásárhely a szegedi Képzőművészeti Társulat tavaszi tárlatán.
Vásárhelyi Friss Újság. 1934. márc. 18. 5. p.
A felsorolt vásárhelyi kiállítók közt említik Kohánt.
2. Vidéki művészek kiállítása Szegeden...
Vásárhelyi Újság. 1934. márc. 20. 3. p.
Hír a vásárhelyi szereplők felsorolásával.
3. Vásárhelyi művészek a szegedi alföldi képzőművészeti kiállításon.
Vásárhelyi Reggeli Újság. 1934. márc. 24. 2. p.
Értékelő említés Kohánról.
4. „A nagy törvény mentén” címmel...
Vásárhelyi Újság. 1934. márc. 28. 3. p.
Előzetes hír Galyasi Miklós Kohán által illusztrált verskötetének megjelenéséről.
5. Tornyai János a szegedi képzőművészeti kiállításon.
Vásárhelyi Friss Újság. 1934. márc. 30. 1. p.
Ugyancsak említik Kohánt.
6. VÁSÁRHELYI PÁKOZDY Ferenc
Éccaka. (Vers.)
Vásárhelyi Reggeli Újság. 1934. ápr. 15. 6. p.
Kohánról, Balló Margitról és családjáról.
7. SZÁSZ Károly, L.
Vásárhelyiek sikere a szegedi képzőművészek tárlatán.
Hetivásár-Hétfői Újság. 1934. ápr. 16. 2. p.
Öt kiállított Kohán-kép részletes, meleg hangú elemzése.
8. Szombatig lehet előjegyezni Galyasi Miklós verskötetét.
Vásárhelyi Újság. 1934. ápr. 20. 3. p.
9. Kultúrest.
Vásárhelyi Reggeli Újság. 1934. ápr. 21. 3. p.

- 45 HL. II. 412/1939. 12188 és 20521 sz. iratok.
- 46 HL. II. 398/1940. 2446. sz. irat.
- 47 HL. II. 334/1940. 21406. sz. irat.
- 48 HL. II. 387/1941. 18796/1941.
- 49 Varga Imre: Kohán Györgyre emlékezve. Moldvay Győző I. m. függelék 46. p.
- 50 A levél — amely özv. Takács Ferencné tulajdona — az elmosódott postabélyegző szerint valószínűleg máj. 29-én kelt.
- 51 HL. II. 473/1942. 1599/1942. sz. irat.
- 52 A levél özv. Takács Ferencné birtokában.
- 53 Zenke Lajos (Hmvhely, Lenin u. 25.) és Lénárt Jánosné (Hmvhely, Könyves u. 31.) szíves szóbeli közlése.
- 54 Az október 27-én összesített lista szerint 50 pengőt, a november 18-án lezárt jegyzéken pedig két tételben 75 pengő segélyt kapott. HL. II. 366/42. 21366. és 24058. sz. irat, illetve a 632/1944. p. m. sz. irat (kelt. 1944. jan. 12.)
- 55 HL. V. 303/942. 25871. sz.; és II. 6/1944. 260/1944. sz. iratok.
- 56 Mint 52. szám.
- 57 Mint 52. szám.
- 58 A Tornyai Társaság vendégkönyve a beragasztott meghívóval a Tornyai János Múzeum könyvtárában található.
- 59 A levél postai kezelés nélkül ment, kelt „Hmvhely. 943. aug. Kedd.” Ugyancsak özv. Takács Ferencné birtokában.
- 60 Kohán György levele Takács Ferencnéhez, kelt Gyulán, 1943. aug. 18-án, ö. Takács Ferencné tulajdona.
- 61 Az 1943-as kiállítás katalógusa is megtalálható az Adattár Kohán-anyagában.
- 62 A levél özv. Takács Ferencné birtokában.
- 63 L. Az Adattár Kohán-anyagát.
- 64 Özv. Takács Ferencné szíves közlése. A verskötet (Pákozdy Ferenc: Förfötegetben. Versek. Hódmezővásárhely, 1943.) az NLK helyismereti gyűjteményében.
- 65 Magyar Irodalmi Lexikon. Akad. Kiadó. Bp. 1965. II. köt.

23. Kohán György képkiallítása.
Népújság. 1943. ápr. 20. 3. p.
Hír a húsvétkor nyíló kiállításról.
24. Kohán György húsvéti képkiallítása.
Vásárhelyi Reggeli Újság. 1943. ápr. 22. 3. p.
Ugyanaz mint a 23. sz.
25. Tere-fere
Népújság. 1943. máj. 8. 2. p.
Az állandó rovat egyik híre szerint Kohán a nyarat Takács Ferenc szakállhíti tanyáján tölti.
- Az idézett lapok fontosabb adatai, Kárácz József: A Csongrád megyei hírlapok és folyóiratok bibliográfiája 1843–1970. c. munkája (Hmv. 1974.) alapján közölve:
1. HETIVÁSÁR. Társadalmi, közgazdasági, irodalmi, és művészeti hetilap. 1932. júl. 4. HÉTFŐI ÚJSÁG.
Hmv. 1932. márc. 20. – 1934. szept. 17.
2. VÁSÁRHELYI FRISS ÚJSÁG; Független politikai napilap.
1936. febr. 25: NÉPÚJSÁG.
Hmv. 1928. jan. 1. – 1944. jún. 2.
3. VÁSÁRHELYI REGGELI ÚJSÁG. Független politikai napilap.
Hmv. 1905. aug. 27. – 1944. okt. 5.
4. VÁSÁRHELYI ÚJSÁG. Földművelők politikai napilapja. A gazdasági Egyesület hivatalos közlönye. 1933. ápr. 4: Déli Újság, Ápr. 9.: Vásárhelyi Újság.
Hmv. 1921. okt. 2. – 1939. jún. 21.

Az alábbi névsor olyan vásárhelyi személyeknek a nevét tartalmazza, akik a tárgyalt időszakban képet kaptak vagy vásároltak Kohántól. Listámon távolról sem szerepel mindenki, aki Kohán mű birtokába került, az itt összeszedett mintegy száz kép* sem a teljes mennyisége a háború végéig Vásárhelyen hagyott műveinek. Figyelembe véve a háború okozta kényszerű változásokat, s a harmadik – negyven esztendő demográfiai mozgását, a teljességet ma már lehetetlen megállapítani. Néhol a meglevő adatok is hiányosak, hiszen a képek eredeti tulajdonosai közül már csak nagyon kevésről tudtam személyesen beszélni; az adatközlők rokonaik, ismerőseik, örököseik, vagy a képek jelenlegi tulajdonosai voltak. A névsor összeállítása inkább annak megállapítására irányuló kísérlet, hogy milyen körben terjedtek művei, milyen körben hatott, kik, milyen emberek voltak művészetének első vásárhelyi értői:

| | | | |
|------------------------|---------------------|--------|------------|
| Bauer László | ipari főtisztviselő | 1 kép | 1940 előtt |
| Bodnár Bertalan | nyug. gimn. tanár | 3 | 1934–40 |
| Ceglédi N. Ferenc | kertész | 4–5(?) | 1934–42 |
| Cselei Márton dr. | orvos | 3–4(?) | 1940 körül |
| Cseszkó Máté | keramikus, költő | 2 | 1936 előtt |
| Dezső József | műszerész | 5 | 1937 körül |
| Dominusz Jenő | villanytelepi ig. | 2–3(?) | 1936–40 |
| Dömötör János | egyetemi hallg. | 2 | 1940 után |
| Erdei Sándor | nyomdász | 2 | 1938 után |
| Faragó István dr. | bíró | 2 | 1940 előtt |
| Fejes Sándor | tisztviselő | 1 | 1935 körül |
| Galyasi Miklós dr. | költő | 3 | 1933–42 |
| Genersich Antal dr. | korházig. főorvos | 2–3(?) | |
| Halász Mátás | kereskedő | 5 | 1934–36 |
| Hódmezővásárhely város | | 9 | 1935–40 |

A kakasszéki fürdő

| | | | |
|--------------------------|---------------------------|--------|------------|
| masszörje | | 1 | 1938–40 |
| Kass Károly | asztalos | 5–6(?) | 1936–37 |
| Lakó István | pékmeister | 1 | 1944 |
| Nagy János | fodrász | 3 | 1934 után |
| Ormos Pál dr. | orvos | 3(?) | |
| Pákozdy Ferenc | költő, hírlapíró | 4 | 1933-tól |
| Pákozdy Ferencné | | | |
| sz. Koncz Margit | | 2 | 1940 után |
| Porjesz Klára | zongoratanárnő | 2 | 1935-től |
| Reisz Dezsőné | | 1 | 1934 |
| Simonka Sándor | kántor | 2 | 1940 körül |
| Sipka Sándor | gimn. igazgató | 1 | 1943 |
| Szabó András | zeneakadémiai hallg. | 2 | 1933-tól |
| Székely István dr. | ügyvéd | 1 | 1940(?) |
| Szilágyi József | munkás, Cseszkó Máté | | |
| | költő unokaöccse | 2 | 1935–36 |
| Szolda Gyula | asztalos | 2 | 1934–36 |
| Takács Ferenc | kőműves, szociáldemokrata | | |
| | politikus | 14 | 1933-tól |
| Till Aran | fényképész | 3(?) | 1937-től |
| Tóth Dániel | iparművész képretező | | |
| | keretért több kép | | |
| Tölcséry István | gimn. tanár | 1 | 1940 előtt |
| Vajda Béla | takarékpénztári ig. | 3 | 1940 előtt |
| Vidonyiné Weber Viktória | | 1 | 1934–35 |
| Vörös Istvánék | | 3–4(?) | 1940-től |
| Wirth Márton dr. | orvos | 3 | 1935 körül |

A fentiekén kívül – amint hangsúlyoztuk – még többeknek volt tulajdonában Kohán festmény.

* Az 1967-es emlékkiállítás anyagát gyűjtve, ezeknek a képeknek jelentős részét Dr. Dömötör János annotálta, sok olyan is van azonban a listán, ami ismeretlennek számít.

A tárgyalt időszakban Kohán György a következő kiállításokon szerepelt:

1934. ápr. 1–15. Szeged, csoportos kiállítás (10 képpel.)
1935. jún. 6–12. Hmv, csoportos kiáll. (Alföldi Hét.)
1936. máj. 31–jún. 7. Orosháza, csoportos kiáll.
1936. dec. 20.–1937. jan. 4. Bp., Tamás Galéria, gyűjtem. kiáll.
1939. febr. Bp., Tamás Galéria, önálló kiáll.
1943. ápr. 24–26. Hmv., Tisza szálló, önálló kiáll.
1943. dec. 18–31. Bp., Műbarát, önálló kiáll.
Kiállításra készült (saját, vagy mások szavai szerint):
1933. őszén (A gyulai alispánnak írja.)
1935. okt. (Takács Ferencnek írja.)
1937. kora őszi (Balló M. írja Takács Ferencnek.)
1939. pünkösd (Népújság, máj. 21.)
1940. szept. (A hmv-i polgármesternek írja.)
1942. nyár (Takács Ferencnek írja.)

FEHÉR GÉZA: A MAGYAR TÖRTÉNELEM XVI. SZÁZADI
TÖRÖK ÁBRÁZOLÁSAI CÍMŰ
KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

LÁSZLÓ GYULA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Történelmünknek egyetlen korszaka sincsen, amely olyan mélyen beivódott volna népünk emlékezetébe és általában a magyar köztudatba, mint a török kor. Szendrey Zsigmond nagyszerű gyűjtésében, amely a magyar nép történeti mondavilágát tárja elénk, a török kor uralkodik. Ennek megfelelően tudományos és művészeti életünkben is mindig nagy volt az érdeklődés e korszak iránt. Nemcsak az egykorú Tinódi és Balassi költészetében és a Szigeti veszedelemben, meg a Török áfiumban él ez a korszak, hanem újra s újra feltámad az utolsó évszázad irodalmában is. A „Szondi két apródja” mellett Jókai Török világ-ja és a janicsárok végnapjairól szóló regénye, Gárdonyi feledhetetlen Egri csillagok-ja, Janikovich Ferenc történeti regényei mindannyiunk emlékezetében élnek, de él Székely Bertalan Mohácsi csatá-ja, Dobozi és hitvese és Egri nők-je, nemkülönben Wágner Dugovics Titusz-a. Ilyen nagyszerű művek adtak testet az emlékezésnek. Sokkal halványabban rajzolódik ki a török és a magyar műveltség kapcsolata a művelődéstörténeti-néprajzi kutatómunkában. Palotay Gertrúd könyve szépen tisztázta írlírhímzéseink s népi hímzőművészetünk török kapcsolatait. Újabban kerámiaművészetünk és iparművészetünk talált méltatókra. Talán a legtöbb kutatómunka az úgynevezett „erdélyi szőnyegekkel” kapcsolatos. Nemrégiben egy szakdolgozatban helyet kapott a török konyhának a magyarra kifejtett hatása. Gerő Győző és Fehér Géza személyében avatott kutatók foglalkoznak műemlékeinkkel és anyagi műveltségünk török korával. Sok még a kutatóivaló zene-történetünkben is (régí magyar dallamstílus, török kori hangszerek). Fegyvertörténeteink és divattörténeteink újra és újra rámutatnak a török kor nagy átforgató hatására.

Am bármilyen sok és nemes kezdeményezés, eredmény mutatja közérdeklődésünk vetületét, a tudományban és a művészetben a vezérszólamot e munkában — érthetően — a történettudomány viszi. A török történetiről 5 kötet (Thúry József és Karácson Imre gondozásában), köztük a III. kötet (amelynek kiadását már Szekfű Gyula jegyezte), Evlia Cselebi azóta is százszor idézett eleven utirajzával. Az újabban ismét sokat idézett korai magyar krónika török fordítása (Tarih-i Üngürüs) mellett a török kori források voltaképpen Takáts Sándor meglevenítő erejű kötetain keresztül váltak közműveltségünk szerves részévé. Sokat jelentettek a nagy összefoglalások is, amelyeknek élén Salamon Ferenc áll, majd követik a sokkötetes nemzeti történelmeink írói. Sok becses adat került felszínre városaink monográfiáinak tanulmányaiban is (Hornik J., Gyárfás I., Tóth T., Fodor F., Kempelen Gy., Majláth Jolán stb.). Végváraink életének oly kiváló kutatói voltak, mint Gyalokay Jenő és Pataki Vidor. A Mohácsi emlékkönyv, nemkülönben Papp László mohácsi ásatásai újból s újból felidéztek a sorsdöntő csatavesztést, míg a defterek tudós kutatója Fekete Lajos a török alatti mindennapi élet alakulását világította meg számunkra.

Ez, a még tallózó voltában is hosszadalmas felsorolás — amelyből legalább annyi fontos munka, érdemes kutató maradt ki, amennyit megemlítettünk — voltaképpen csupán arra szolgált, hogy belőle élesen kirajzolódjék törökkutatásunk egyik nagy hiányossága: a török ábrázolóművészetéről eddig csak mellesleg történt említés, nagyrészt éppen a mohácsi csata egyik, korán is-

mertté vált miniatúrájával kapcsolatban (a kérdés részletes irodalmát lásd a most előttünk fekvő mű Bevezetésének 13. jegyzetében). Részben bocsánatos bűn ez a hiány, hiszen a török idők történetének a török szinte melléktémájává vált a három részre szakadt ország, a reformáció-ellenreformáció, az erdélyi fejedelemség, a magyar művelődés és irodalom kérdései mellett. Nos, a ma megvitatásra kerülő mű egyik fő érdeme, hogy ezt a hiányt megszünteti: a művészeti emlékeket is bekapcsolja a történeti források közé. A továbbiakban látni fogjuk, hogy a munka e munka e műve erejével, egyúttal le is szűkíti a művészeti alkotások kiaknázásának lehetőségét, mert elsősorban történeti ábrázolást, nem pedig művészeti alkotást lát bennük.

Egyet azonban már e tallózó bevezetés alapján is elmondhatunk: Fehér Géza műve közműveltségünk egyik élő kérdését teszi gazdagabbá, hitelesebbé s éppen ezért helye van művelődéstörténetünkben. De még egyik nagy érdemét szeretném bevezetőben kiemelni. Eddig a magyar művészettörténet úgyszólván csak Nyugatra tekintgetett. Szinte már túlzott buzgalommal fedezte fel művészetünk alkotásaiban a leghalványabb nyugati kapcsolatot is, szinte elképzelhetetlennek tartották, hogy művészetünk máshonnan is táplálkozhatott, nint Nyugatról. Az első lépéseket ezzel az egyoldalúsággal szemben éppen e bíráló írója tette meg, amikor kimutatta, hogy a Szent László legenda falfestményei nem Nyugattal, hanem a steppével, sőt éppen az iszlám miniatúrák világával rokonok, képtípusaik, sőt megfestési módjuk a keleti körbe kapcsolja őket. Nem érdektelen, hogy egy-két kivételt nem tekintve művészettörténet kutatóink a mai napig sem vesz tudomást a kétségtelen bizonyító erejű párhuzamokról, hanem valamilyen — sehonnan sem ismert — olasz mestertől származtatja a falképek mintáját, fogalmazását. Remélhető, hogy éppen Fehér Géza munkássága, többek közt a császári uvarban felfedezett magyar festőkkel, véget vet a nyugatra irányuló egyoldalúságnak és kiterjeszti művészet-kutatásunkat Kelet felé is.

Most pedig tekintsük át a művet, figyeljük megoldott és megoldatlan kérdéseit.

A Bevezetés tömör, kitűnő áttekintést ad a magyar-török kapcsolatok alakulásáról, főként a magyar forrásmunkákról. Említést tesz többek között a török — magyar nyelvi rokonság egyik korai megfigyelőjéről, Medgyesi Toppeltinus Lorándról (Origines et occasus transylvanorum. Lugduni, 1677). Bevezetése végén méltó szavakkal emeli ki Thúry és Karácson korszakalkotó vállalkozását, amelyet minden további munka, — közte saját munkájának is — alapozásának tekint. Saját munkáját, amely a Topkapu Szeráj, a bécsi Staatsbibliothek és a dublini Chester Beatty Library miniatúráit mutatja be, szerényen, mint az elődök által ismertett krónikák illusztrációit mutatja be, amelyek a szöveg és a kép egységét teremtik meg s így mindkettő történeti hitelét növelik.

I. fejezete az iszlám és az oszmán-török festészet kialakulásáról szól, s voltaképpen ismertető jellegű szintézise az eddigi kutatásoknak. Helyesen emeli ki, hogy az iszlám — szellemiekben egységes — művészetére milyen elhatározó hatással voltak a meghódított területeken talált műveltségek s ezek okozzák az iszlám művészet erős helyi jellegzetességeit. Bár indokoltan kapcsolja éppen

ezen az alapon a magyarországi emlékeket a Balkán korábbi építészeti hagyományaihoz, talán kissé erőteljesebben hangsúlyozza azt, hogy ennek oka az éghajlat és az időjárás hasonló volta lenne. Ez a tétel további vizsgálata és bizonyításra szorul.

Érdekes az, amit az oszmán miniatúrafestészet előzményeiről ír. Ennél a tételnél önkénytelenül is felvetődik a kérdés — úgy látom, jogosan —, hogy mennyiben számolhatunk az iszlám festészetben kánonokkal, ismétlődő, kötelező kompozíciós sémákkal. Ez minket magyarokat — mint előbb érintettem — éppen a Szent László legenda falfestményei miatt is érdekelhet. Ezt, az egész iszlám miniatúrafestészetre kiterjedő elemzést természetesen nem kérhetjük számon Fehér Gézától, hiszen messze túlvinne kitűzött célján, említésével csupán a kutatás jövőbeli kiterjesztését céloztam. A nyugati művészettörténetben annyira részletesen kidolgozott ikonográfia még hiányzik az iszlám művészet történetéből. Nagyon meggyőző Fehér Gézának az iszlám és az ábrázolóművészet kérdésében kifejtett ama véleménye, hogy a korai — emberábrázolásokkal tele — művészet csak szűk körben terjedt el, míg az ábrázolás tilalma — amelyet a Korán sehol sem ír elő — a széles néprétegek hitében, hadith-ben gyökerezik, tehát csak a nép felé forduló művészetben érvényesül (freskók, csempék a néptömegek számára emelt építményeken). A miniatúrák ugyancsak kevesek számára, az uralkodó osztály számára készültek s ezért nincsen nyoma bennük a néptömegek ábrázolásellenes fanatizmusának. Különösen kezdetben az oszmán-török uralkodórétegek is e puritán magatartás hatása alá kerültek s ezen voltaképpen csak Konstantinápoly 1453-as eleste változtott: a káprázatos bizánci ábrázolóművészet megteremtette a hasonlítani kívánó oszmán uralkodókörökben is a történelmi miniatúrák igényét. De figyelmük a távolabbi Itáliára is kiterjedt, sőt Gentile Bellini és az olasz érmészek császársztorréi a nyugati szempontból is iskolázott igényű császári udvar képzetét keltik bennünk. Ezzel egyidőben Itáliában is megindul a törökök ábrázolása (főként a keresztrefeszítési jelenet pogányainál) de megindul nálunk is (pl. MS mester) s egyre hódít a német területeken is. Ezek a kapcsolatok ismét csak keveset kutatót fejezetei a Kelet-Nyugat közt szövődő művelődési hatásoknak. A magam részéről még bővítenedőnek tartom Fehér Gézának azt a megfigyelését, hogy a korai oszmán miniatúrákon nem szerepel a művész neve, a későbbiekben igen. Ugyanis Nyugaton száz évekkel korábban ugyanez volt a helyzet és a művész név feltűnése egybeesik az egyéniség felfedezésével, egyszóval a reneszánsz kibontakozásával. Nem hinném, hogy az iszlám művészeknél az aláírás elmaradása csak azzal lenne magyarázható, hogy az időnként lábrakapó képellenes erőtlő féltek volna. Itt is mélyrehatóbb ideológiai változásokkal kell számolnunk. Ez azonban megint csak nem csupán Fehér Géza szűkebbre vont feladatkörén belül vizsgálendő jelenség.

Szabad legyen megemlítenem, hogy miért térek ki olyan kutatástörténeti jelenségekre is, amelyek kívül esnek Fehér Géza célkitűzésén. Ennek oka az, hogy világosan látnunk kell, hogy a nyugati, apró részletekig kidolgozott ikonográfián, ikonológián nevelkedett szemléletünk nem kérhet számon Fehér Gézától olyan megállapításokat, amelyek előmunkálatai még nem fejeződtek be, amelyek kidolgozása még várat magára. Egyelőre csak az iskolák, nagy mesterek és az irodalmi tartalom kutatása folyik nagy elmélyüléssel az iszlám területén s azoknak a monumentumoknak építészeti és művészeti vizsgálata, amelyek a sacralis tereket díszítették.

A mű II. fejezetét a XVI. századi miniatúrák török krónikáknak szenteli a szerző. Röviden bemutatja az emberábrázolás hanyatlásához vezető átmeneti korszakot (II. Mohamed halála után) s az újraéledő történeti festészetet. Ennek felélesztéséhez jelentékenyen hozzájárultak a perzsa háborúk után Isztambulba áttelepített perzsa festők, akik nemcsak miniatúrákat, hanem magas színvonalú freskókat is festettek (a császári palota kioskjában). Ennek a mozgalomnak köszönhető, hogy a Nagy Szulejmántól (1520–1566) III. Mehmedig (1595–1603) tartó időben magyar történelmi tárgyú miniatúrák

egész sora keletkezett. Ezek a szultánok igénye nyomán születtek meg, művekben, amelyek a padisah életét és hőstetteit dicsőítik.

Rendkívül közvetlenné teszi számunkra ezt a művészetet az, hogy Fehér Géza bemutatja egy-egy ilyen krónika keletkezését, az illusztrációk számára szabadon hagyott lapok benépesítését, különböző festő szakemberek működését (arcmásfestő, komponáló, nyugati viseletekben járatos, tájképfestő stb. stb.). Eközben messzemenően hasznosítják az Európából, hazánkából odakerült festők tapasztalatait. Térjünk itt egy pillanatra vissza az előbb tárgyalt aláírás kérdéséhez. Nem játszott-e szerepet elmaradásában az is, hogy több festő együttes műve egy-egy miniatúra? Mindehhez hozzájárul a kalligráfus, az ornamentika közreműködése. Lényeges tudnivalónk az is, hogy a szöveget író udvari történetíró rendszerint szemtanúként írja meg az eseményeket és ellenőri a miniatúrák hitelességét. Van példa azonban arra is, hogy az illusztráló művész is helyszíni vázlatok alapján dolgozott, de arra is, hogy néha többszáz évvel korábbi eseményeket fest meg (például éppen a nikápolyi csatát).

Fehér Géza művének legfontosabb fejezete a III., amely a magyar történelmi eseményekről készült török miniatúrákat mutatja be, s tegyük mindjárt hozzá: eddigi ismereteink szerint a maguk teljességében! Kiváló krónikások írták a magyar hadjáratok szövegeit és Fehér Géza megállapítja: hozzájuk méltó festőműhelyekben készültek a képek is. Bírálatom nem léphet fel tartalmi ismertetés igényével s így a részletezéstől eltekintek, ám nem mulasztom el, hogy a mű legértékesebb eredményét be ne mutassam, azaz ne beszéljek a császári műhelyekben dolgozó magyar festőkről, akikre még az alábbiakban sort keríték. Külön kis fejezetben tárgyalja a szerző az iszlám festészet topográfiai irányzatát, a „má-dártávlát” alkalmazását. Itt megintcsak egyetemes művészettörténeti kérdések adódnak, nevezetesen ennek az irányzatnak kapcsolatai a nyugati távlatábrázolásokkal. E kérdésekben Fehér Géza részletekbe menő vizsgálattal néhány fontos megállapítást tesz a szerzők, illusztrálók kérdéseiben, s ezzel jelentős mértékben járul hozzá a művészettörténeti „aprómunkához”.

Ezek után kerül sor a szultáni festőműhelyekben dolgozó magyar festőművészek bemutatására. E rövid bemutatással Fehér Géza kiszabadította a magyar művészettörténetet egyoldalú nyugati tájékozódásából. Halatlanul érdekesek azok a megállapításai, hogy a XVI. század eleji török miniatúrák még a turkesztáni festészet jellegzetességeit mutatják. Hadd hívjam fel itt a figyelmet arra, hogy a Szent László legendák falképei nemcsak ikonográfiájukban kapcsolódnak Kelethez, hanem festészmódjuk néhány jellegzetessége éppenséggel Turkesztánhoz köti őket, méghozzá a törökök hazai megjelenése előtt 100–200 esztendővel!

A török miniatúrafestészetben a XVI. század közepe után feltűnő európai jellegzetességek vizsgálatánál Fehér Géza megállapítja, hogy feltűnő stílusbeli eltérések vannak az egyes miniatúrák keleti harcosokat ábrázoló részei és a nyugatiakat példázó alakjai közt s ezt csak úgy magyarázhatjuk, hogy egyazon miniatúrán együtt dolgozott a török festő és a nyugati. Ez utóbbiakra bíz-ták azoknak a részeknek a megfestését, amelyeket ők jobban ismertek. Az egykorú számadáskönyvekből kapunk hírt a nyugati mesterek között dolgozó magyar festőkről. Fel is soroljuk őket, mert olyan korból ismerünk meg mesterneveket, amelyekben a hazai művészettörténet igen-igen szegényes. Magyar festő Pervane, Dzsáfer-i Madzsar, Ali Madzsar, Hüszeín Üngürüz. A rájuk vonatkozó defterekben még béreikről is tájékoztatást kapunk. Ezek a mesterek működtek közre a magyar történelmi tárgyú miniatúrákon, méghozzá Fehér Géza szerint: „komoly helyismerettel, táji és építészeti tájékozottsággal, a magyar főrangúak öltözetének, magyar hadi viseletnek, hadfelszerelésnek kitűnő ismeretével rendelkező művészeink” voltak! Munkájuk pedig jelentékenyen hatott a következő évtizedek török festészetének kialakulására. Fehér Géza egyszerű felismeréseit most már követnie kell e miniatúrák részletekbe menő elem-

zésének, műtörténeti, művelődéstörténeti méltatásának (a szerző a miniatűrak leírásakor meg is teszi felé az első lépéseket, de tartva magát feladatahoz, nem mélyed a részletekbe). A magyar művészettörténet örvendetesen új területtel bővült, most már nemcsak román, gót, reneszánsz és barokk stílusban dolgozó mestereink vannak, hanem olyanok is, akik e miniatűralfestészet iszlám világában dolgoztak! A későbbi miniatűrastílusnak fontos magyar vonatkozásait tárgyalja Fehér Géza következő fejezete, különösen a szigetvári hadjárat képei értékesek e korból. Csábítóan szép feladat lenne belemélyedni az oszmán festészet klasszikus korának stílusjellegzetességeibe — mint ahogyan szerzőnk meg is teszi —, ám ez eltértené a bírálót voltaképpen feladatától. Átugorva néhány fejezetet elérkezünk a mű egyik legfontosabb részéhez a magyar történelmi tárgyú miniatűrak és az egykori szövegek egybevetéséhez (VI. fejezet). Belgrád, Szabács, Mohács, Buda, Bécs, Esztergom, Keszthely, Szekszárd, Tolna, Baracs, Adony, Százhalom, Siklós, Neszmély, Tata, Tóváros, Székesfehérvár, Becse, Berek, Csanád, Szeged, Temesvár, Szigetvár, Gyula, Babócsa több kevesebb hiteles ábrázolásai, török és magyar seregei hallatlan gazdag anyagot kínálnak hadtörténetünknek, viselettörténetünknek, egész magyar művészettörténetünknek. Az olasz hadmérnökök felmérései mellé most méltán kerülnek oda e miniatűrak madártávlatos képei is.

Fehér Géza munkájának jellemzésére hadd idézzem azt, amit a dolgozat munkahelyi vitáján a Nemzeti Múzeumban elmondtam: „A nagyszabású tanulmány átlapozásakor, átolvasásakor szinte a „bőség zavara” lepi meg az embert. Mennyi minden, amiről eddig nem tudtunk, mennyi hiteles — vagy művészi átköltés — új adat a XVI. század magyar történelméhez. Mindezt pedig Fehér Géza állhatatos kitartásának köszönhetjük, aki Thury József és Karácson Imre kezdeményezését követte. Ez a nagy forrásgyűjtés egymagában is olyan felfedezés, amiért csak köszönet járhat a magyar történettudomány részéről, s e köszönet látható jele a kandidátusi fokozat megadása”. Azt is megismételném, amit akkor befejezésképpen mondtam: „Bízunk benne, hogy a továbbiakban sem kapcsolódik ki a munkából, hanem a városkép elemzések, fegyvertörténet stb. terén is becses megfigyelésekkel gazdagítja török kori történelmünket.”

Most pedig előveszem a Tudományos Minősítő Bizottság Tájékoztatóját, hogy az abban feltett kérdésekre válaszolhassak. Íme: Bőven kifejtettem, hogy Fehér Géza témaválasztása helyes, időzerű és köztudatunk egyik történelmi emléksorát gazdagítja. Azt is igyekeztem megmutatni, hogy Fehér Géza könyve sok új és értékes eredményt közöl és kitűzött feladatát kitűnően oldotta meg. Hatalmas irodalmi apparátusán jól úrrá tudott lenni s ebben nagy segítségére volt anyanyelvi szintű török nyelvtudása. Értekezése mindenben megfelel a formai előírásoknak, s emellett a jövőre kutatás előtt igen gazdag lehetőségeket tár fel.

Mindezek alapján a művet méltónak és érdemesnek tartom a kandidátusi fokozatra és kérem a tisztelt Bíráló Bizottságot, hogy ilyen értelemben tegyen javaslatot a Tudományos Minősítő Bizottságnak a tudományos fokozat megadására.

GERŐ GYŐZŐ OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Az értekezés egyedülálló munka a magyar történettudományban és a művészettörténetben nemcsak azért, mert a török művészetnek egy olyan sajátos és csak kevéssé ismert területét, mint a miniatűralfestészet választotta témájául, hanem elsősorban azért, mert ezen belüli tárgyválasztása a legszorosabban kapcsolódik a magyarországi történeti eseményekhez. Olyan szintetikus jellegű munkáról van szó, amely a török — magyar történeti kapcsolatoknak — a török hódoltság korának — érdekes, de egyben ma is még számos problémát felvető korszakát kívánja a török XVI. századi krónikairódom központi művészeti alkotásainak vizsgálatából kiindulva komplex

módon megvilágítani és úgy művészettörténeti, mint forráskritikai szempontból értékelni. A magyarság és a török népek közötti kapcsolat ősi múltra tekint vissza. A török hódítás korában is jelentős szerepet játszott a két nép egymás iránti tudományos érdeklődése, amely elsősorban a nyelv és irodalom területén nyilvánult meg. Az értekezés bevezetésében Fehér Géza mindezekre kitér, ezzel mintegy tudománytörténeti előzményt adva, s egyben indokolja is a XIX. századi magyar történelmekutatásnak a török krónikák magyar vonatkozásai iránti rendkívüli érdeklődését. Thury és Karácson munkássága eredményeként e krónikáknak kitűnő fordításai születtek meg, mind a mai napig hiányzott azonban a történeti eseményeket kiegészítő, — nemegyszer az írott forrásoknál plasztikusabban magyarázó — ábrázolási anyag felkutatása, összegyűjtése és ezt követően annak történeti, művészettörténeti vizsgálata, valamint értékelése úgy az említett vonatkozásokban, mint az oszmán török miniatűralfestészet szempontjából. Ennek a feladatnak sikeres megoldására vállalkozott a disszertáció készítője, akinek e témakörből már eddig is számos alapvető tanulmánya jelent meg. Vizsgálódásai során az egyes kérdéseket több oldalról is megközelítve eddig nem ismert összefüggéseket tár fel és több új megállapítást tesz.

Az első fejezetben az iszlám és oszmán török festészet kialakulását tárgyalja, időben visszanyúlva magának az iszlám keletkezésének és hódító korszakának idejéig. Ennek kapcsán az egyetemes iszlám művészettel összefüggésben tárgyalja — általánosságban példaként az építészetet említve — az egyes területeken végbemenő fejlődést, amelyben — mint helyesen kiemeli — a korábban ott talált helyi műveltségnek jelentős motiváló szerepe van. E megállapításból kiindulva értekezik a török népek festészetének kialakulásáról és fejlődéséről egészen az oszmán birodalom megalakulásáig. Történelmi előzményként — mint maga is mondja — nemcsak az oszmán-török miniatűralfestészet korábbi szakaszait, de az annak megjelenése előtti képzőművészetet is ismernünk kell, mivel ezek gyakran a kódexillusztrációk előképei. Kiindulása nemcsak helyes történeti szemléletről tanúskodik, hanem mintegy a belsőázsiai falfestészet emlékeiből kiindulva a korai iszlám időszak ember- és természetábrázolásának vázlatos fejlődéstörténetét mutatja be. Megállapítja, hogy e fejlődés során kialakult stílust és témaválasztást tükrözik a XII—XIII. sz.-i perzsa és török kéziratok, és ez a képzőművészeti irány hatásában még a XV. sz.-ban is nyomon követhető az oszmán birodalomban.

Az ember, illetve az alakos ábrázolásmóddal kapcsolatos tiltó rendelkezését az iszlámnak vitatja és ezzel kapcsolatban helyesen utal a Koránnak a „Maide” szurájára, amelyben az kifejezetten a bálványimádást tiltja. E tilalom helytelen és koronként változó értelmezése szabott irányt a képzőművészet és díszítőművészetnek.

Természetesen az iszlám területeken belül a vallási felfogásban is különféle irányzatok fejlődtek ki, amelyeknek hatása azután vagy a legfanatikusabb képellenességhez vezetett, nemegyszer azonban csak igen kevéssé vette figyelembe a Korán tanainak ilyen dogmatikus magyarázatát. Azzal a véleményemmel, miszerint az iszlámban a középkor folyamán a festészet szinte kizárólag csak könyvdiszítésben nyert alkalmazást csak teljes mértékben egyetérthetünk. Ugyancsak helyesen állapítja meg azt, hogy a miniatűralfestészet az uralkodó osztály legfőbb képviselőinek társadalmi igényét volt egyedül hivatott kielégíteni, s így a tömegektől távol állott.

Az első magasabb igénnyel készült miniatűrak keletkezésének idejét a nagy szeldzsuk birodalom korára határozza meg, ami azért is helyes, mert jelentős állomás volt ez a későbbi fejlődés szempontjából is. A szeldzsuk birodalom népei közül az irániak és a szeldzsukok közötti műveltségi kapcsolatok és az azonos művészi hagyományokat követő turkesztáni, valamint iráni mesterek érkezése Anatóliában a korszak végén különös kompozíciók létrehozását eredményezte e művészeti ágba. E képzőművészet felvirágoztatásában külön is kiemeli a meglevő dervisrend hathatós szerepét.

A következőkben a nagyarányú kölcsönhatásokat figyelembe véve fejtegeti a gaznevidák, dzsengizhanliak és az ilhanidák uralkodása idejében nagyarányú fejlődésnek induló miniatúrafestészet kérdéseit, az utóbbinál külön is felhívja a figyelmet a sajátos mongol és kínai hatásra, amely itt uralkodó szerepet tölt be, de még jóval később is felfedezhető e hatások nyoma, s véleményünk szerint még a XVI. sz. folyamán is kimutatható.

Véleményünkkel egyezően a timuridák korának miniatúra művészetének fénykora Ali Sir Nevai fellépésével veszi kezdetét.

Az oszmán birodalom alapítása és Konstantinápoly 1453. évi elfoglalása közötti időszakot a festészet jelentékeny mértékű hanyatlása jellemzi, amelynek valódi okát véleményünk szerint is, helyesen a dogmatizmusban látja Fehér Géza és nem a hódítás alatt háttérbe szoruló művészetpártolásban keresi. Egyébként e feltevését és megállapítását épp a XVI. század hódításai nyomán felvirágzó krónikairóddal egyidejűleg egyre magasabb művészi fokot elérő miniatúrafestészet a legjobban bizonyítja.

Isztambuli elfoglalása fordulópontot jelentett az oszmán török képzőművészet szempontjából, és egyben a virágzás korszakának kezdetét is jelzi. II. Mehmed udvarában nemcsak a keleti művészet — köztük a festészet — lendült fel, hanem igen jelentős kapcsolatok alakulnak ki Itália művészetével, amelynek hatására kialakul a török portréfestészet, amely az iszlám művészetében egyedülálló. A szultánportrékkel kapcsolatban utal Bellini török követőinek működésére és az ún. Fatih Albummal kapcsolatban alapvető új megállapításokat tesz, így többek között stíluskritikai alapon annak készítési idejét a XV. sz. közepénél korábbra határozza meg. Ismerteti és értékeli a II. Mehmed korából fennmaradt egyetlen krónika a Dzserrahija-i Ilhanije c. munka illusztrációs anyagát és párhuzamot von az 1222. évi Dioskorides kódex ábrázolásaival.

A továbbiakban utal a festészet II. Bajezit alatti hanyatlására, amely időszak csak átmeneti megtorpanást jelentett.

Az értekezés második fejezete a XVI. sz.-i miniatúrákkal díszített török krónikák keletkezését tárgyalja. Ennek kapcsán kiemeli I. Szelimnek szerepét a szultáni festőműhely újjászervezésében és az isztambuli udvarba hozott perzsa festők jelentőségét. A legújabbban előkerült írott forrásokon keresztül első ízben mutatja be a krónika készítésének és illusztrálásának egész menetét. Helyesen állapítja meg — és ez új alapvető megállapítása a dolgozatnak —, hogy a krónikák miniatúrái és díszítései az udvari festőműhely közösségének kollektív alkotása.

Az illusztrált krónikák keletkezésének idejét I. Szulejmán, II. Szelim és III. Murád uralmának idejére teszi és azoknak miniatúráit a magyar történeti események szempontjából sok esetben az írott török forrásoknál is komolyabb értékűnek tartja, amihez hozzátehetjük, hogy azok számos kutatási területnek képezik alapvető forrásanyagát. A magyar történelem legkésőbbi ábrázolásai III. Mehmed idejében az „Egri Győzelmi Irat”-tal zárulnak. Helyesen mutat rá arra, hogy növeli a krónika és az illusztrációk forráserőjét, ha azok szerzője a történeti eseménynek maga is szemtanúja volt.

A továbbiakban az értekezés harmadik fejezetében azután rátér a XVI. sz.-i török krónikák magyar történeti miniatúráinak részletes elemző és értékelő bemutatására. Ezzel egyidejűleg pedig végigvezet az említett korszak festészetének történetén.

A következőkben szeretném külön is kihangsúlyozni az értekezésnek elsősorban azokat a teljesen új és alapvető megállapításait, amelyek a magyar festőknek az isztambuli szultáni műhelyben folytatott tevékenységével kapcsolatosak, szerepüket illetően az oszmán török miniatúrafestészet kialakításában. Vizsgálva a miniatúrafestésre ható különféle tényezőket sikerült azok alapján stílusirányzatokat megállapítani. Új megállapítása a topográfiai festészeti irány meghatározása is, amelynek megalapítója Matrakcsi Nászuhi volt. Stíluskritikai alapon vizsgálva alkotásait megállapítja igen helyesen — szemben a korábbi véleményekkel — hogy Matrakcsi

Nászuhi nem minden krónikáját illusztrálta saját kezűleg. Munkáinak a többségét díszítő miniatúrák az irányításával működő művészi közösség alkotásai.

Ugyancsak új megállapítása Fehér Géának többek között az is, hogy a korábban Szinán csasznak tulajdonított „Siklós, Esztergom és Székesfehérvár meghódításának története” c. krónika kötetet az alapos elemző és összehasonlító vizsgálatai eredményeként nem Szinán csasz önálló munkájának tartja, hanem azt Matrakcsi Nászuhi „Szülejmánnámé”-jának az 1543-as magyarországi eseményeket tárgyaló részeként határozza meg.

Az értekezés számunkra talán a legfontosabb, annak gerincét képező fejezetének további részében a krónika-illusztrálásnak azt a fejlettebb korszakát elemzi részletesen, amelynek kezdeti időszakában még a topográfiai stílus él, mellette azonban az ezzel párhuzamosan futó alakos ábrázolásmód egyre inkább tért hódít. Ezt a felfelé ívelő stílusirányzatot képviselik a XVI. század közepét követő időkben létrejött történeti munkák illusztrációi. Itt kell kiemelnünk az Ali Sirváni másolta perzsa nyelvű „Szülejmánnámé” kötetének gazdag ábrázolás anyagát, amely nemcsak kompozícióival és valószínű ábrázolásra való törekvésével tűnik ki, hanem elsősorban azért, mert miniatúráinak készítésében éppen magyar festőknek van jelentős szerepe. Szerepükkel kapcsolatban és személyüket illetően Fehér Géza vizsgálatai új és alapvető megállapításokhoz vezettek. Átvizsgálva a témához szorosan kapcsolódó ehl-i híref دفتر anyagát sikerült a már korábban ismert Madzsar Pervane mellett több más magyar eredetű művész nevét megállapítani és azok szerepét a magyar tárgyú miniatúrák készítésében közelebbről is meghatározni. Megállapításaival egyértelműen cáfolja Stchoukine-nak a mohácsi csata e műben levő ábrázolásának készítésével kapcsolatos fel fogását és helyesen mutat rá arra, hogy elsősorban nem a részletekben kell keresni a magyar mester munkáját, hanem az egész kompozíciója tekintetében válik kétségtelenné a magyar művész irányító szerepe.

Az oszmán-török miniatúrafestészet e korszakában — amely már az ezt követő klasszikus művészet kibontakozásának ideje — a szultáni műhelyben dolgozó török, magyar és más nyugati festők munkássága nyomán szerencsés módon ötvöződtek a keleti és nyugati elemek, s ez utóbbinak a kompozíciók megalkotásában tulajdoníthatunk igen nagy jelentőséget, de az alakok és a táj ábrázolás mikéntjében is kimutatható hatásuk.

A továbbiakban a kialakult egységes oszmán-török festészet klasszikus korszakában keletkezett krónika-ábrázolások magyar történeti képeit elemzi kiemelve Ahmed Feridunnak a szigetvári hadjáratral foglalkozó művének miniatúráit, amelyben a legmagasabb művészi fokon jelentkezik a topográfiai ábrázolásmód és az alakos kompozíció.

Felhasználva a szultáni műhelyre vonatkozó történeti forrásokat a Hünernámé miniatúráival kapcsolatosan vitatja Oszmán mesternek a mű illusztrálásában el túlzott, korábban tulajdonított szerepét. Kiemeli azonban igen helyesen Oszmánnak a szerepét — aki egyébként az említett műnek csak 19 miniatúráját alkotta — az ún. trónralépési jelenetek kompozícióinak megfogalmazásában és az egyes részletek alapos kidolgozásában.

III. Murád uralmának ideje kétségtelenül a török miniatúrafestészet legmagasabb fokot elért korszaka. Bár utóda III. Mehmed idején is még élénk érdeklődés nyilvánult meg a történeti tárgyú miniatúrák készítése iránt, az egri hadjáratot megőrkítő Talikizade munkájával és a miniatúrákat készítő Haszan Nakkas munkásságával zárult a magyar történelem, de egyben az oszmán-török festészet szempontjából is egyaránt nagy jelentőségű történeti miniatúrafestészet korszaka.

Az értekezés további része a krónikák és miniatúráik időrendi tábláit követően a magyar történelmi tárgyú miniatúrák egyenkénti részletes — több szempontra is kiterjedő — elemzésével, a velük kapcsolatos történeti források kritikai ismertetésével foglalkozik. A képekkel kapcsolatos topográfiai, viselettörténeti, művészettörténeti elemzései helytállóak és számos új megállapításával jól kiegészíti az írott történeti anyagot. A topográfiai elemzéssel kapcsolatban csupán egyetlen kép vonatkoz-

sában eltérő a véleményünk, amely azonban nem csorbítja a dolgozat értékét. Az 50-es kép véleményünk szerint nem Esztergomot és Párkányt, hanem Budát és Pestet ábrázolja.

Az 1546-ban készült és az 1543-as eseményekkel kapcsolatos helyszíneket bemutató városábrázolások kétségtelenül mindenütt még a középkori állapotot tüntetik fel. Buda és Pest középkori topográfiájából kiindulva szabadon felhívni a figyelmet a következőkre. A Budát ábrázoló képen jól felismerhető a mai Gellérthegyől északra fekvő Várhegy és annak déli részén álló királyi palota épületcsoportja, valamint az ahhoz északról csatlakozó várnegyed. — A palotához hasonlóan ez is bástyákkal erősített fallal van körülvéve. A Vár és a Duna között húzódó Vizivárost ugyancsak szemléletesen mutatja be a miniatúra készítője. Ezt ekkor még nem vette fal körül, amely csak később, — Arszlán pasa idején — épült. Jól megfigyelhető azonban a Dunát átszelő zárólánc, amely a budai Vizibástya és a pesti városfal legészakibb középkori tornya — a törökkori Ulama pasa bástya — között húzódik. Pest városát a festő itt valószínűleg bástyákkal erősített fallal három oldalról övezettnek ábrázolja. A Dunán elmosódottan látható szigeten a mai Margitszigetet — a középkori Nyulak szigetét véljük felismerni.

Az értekezés fejezeteit bő és változatos tudományos apparátus kíséri, amely a témakörrel kapcsolatos csaknem teljes irodalmat felöleli. A felépítése következetes és magától értetődő, gondolatmenete pedig világos. Az illusztrációs anyag igen gazdag és az számos eddig közzé nem tett ábrázolást tartalmaz, amelyek az értekezés új eredményeit és megállapításait egyértelműen támasztják alá. A dolgozat a szóban forgó téma első történeti szemlélettel készült és a magyar történelem szempontjából forrásként értékelő összefoglalása, amely jelentős hányadában önálló kutatások alapján született. Sokban gazdagítja az oszmán-török miniatúrafestészetről és annak elsősorban a magyar történeti vonatkozásairól alkotott eddigi ismereteinket.

Ennek alapján Fehér Géza számára a kandidátusi fokozat megadását a legmelegebben javaslom.

FEHÉR GÉZA VÁLASZA

Másfél évszázad telt el azóta, hogy Repitzky János könyvtáros, majd Gévay Antal „nemes győrvármegyei táblabíró” és levéltárnok munkája kiadásával múltunk török iratkiadásának kezdő lépéseit megtette, majd Gévay tollából a budai pasák — máig is helytálló, történelmünk értékes forrásául szolgáló — névjegyzéke megjelent. A török forráskiadás következő állomásait Szilády Áron tudós halasi kálvinista pap tizkötetes okmánytára, Velics Antal orvos deftergyűjteménye, majd Thüry József nagykorosi gimnáziumi tanár és a levéltári kutatásai közben Isztambulban életét áldozó Karácson Imre hajdani pécsi katolikus pap török krónikákból összeválogatott fordításainak kötetei jelzik. A török történelmi források kutatásának ilyen gazdag hagyományai után is a történelmünk eseményei megismerése szempontjából fontos krónikák szövegét kiegészítő színpompás ábrázolások többnyire ismeretlenek maradtak. Az oszmán miniatúrák kutatása nálunk későn indult meg.

1910-ben Münchenben nagyszabású kiállítás mutatta be a mohamedán művészet remekait. A felsorakoztatott iszlám emlékekről tudományos igénnyel, katalógusként írt rangos háromkötetes album — a kiállított remekek gazdag képanyagával — e művészet kutatóinak napjainkig is gyakran idézett forrása.

Thüry Józsefnek a Dzselaálzáde-krónika 1526. évi szulejmáni hadjáratával kapcsolatos, valamint a mohácsi csatát idéző ábrázolásaira vonatkozó 1896. évi adatát követően történelmünk török miniatúráival először a müncheni kiállítás katalógusából ismerkedhetünk meg.

Az albumban bemutatott két miniatúra valóban az oszmán festészet fejlett korszakát idézi, leírásuk azonban már a mű címét is hibásan közli, sőt illusztrációi készítését is a valóságnál 3–4 évtizeddel korábbra helyezi.

Még helytelenebb az ábrázolt jeleneteknek Nándorfehérvár bevételében, elfoglalásában, meghódításában való megjelölése. E miniatúrák felső szélén húzódó török felirat szerint ugyanis valóságos tárgyak vitathatatlan. Az egyik elmondja, hogy Szulejmán Bécs alá vonult, a tél beálltával azonban onnan visszafordult. A másik viszont azt tudatja, hogy Szulejmán Székesfehérvárt elfoglalta. Így tehát az egyik 1580-as évek derekán létrejött ábrázolás kétségkívül Bécset 1529-ben, a másik pedig Székesfehérvárt 1543-ban mutatja be.

E jelentéktelennek látszó adat történelmünk török ábrázolásai kutatása szempontjából már csak azért is említésre méltó, sőt fontos, mert a tudományos irodalomban annyi évtized múltán, napjainkig is hasonló jelenség kísért. A nemzetközi kutatás többnyire a miniatúrák esztétikai vizsgálatára szorítkozik, és az ábrázolt jeleneteket gyakran nem egyeztetni a kép esetleges felirátával, a krónika szövegével, sőt más írott adatokkal sem. A legszembeeszköbbs példaként Ahmed Feridun szigetvári hadjáratot leíró — 1568-ra keltezett — krónikájának első illusztrációját említem, amelyet még a legújabb művészettörténeti irodalom is többnyire magyar közlő, magyar küldöttség szultáni fogadási jeleneteként említ. — Ezzel szemben a miniatúra hátoldalán, majd az ábrázolást követően olvasható részletes török nyelvű leírás János Zsigmondnak erdélyi főúri kísérete élén Zimony mezején a Szigetvár alá vonuló agg Szulejmán trónsátrában tett látogatásáról ad hírt.

A közelmúltban tragikus körülmények között elhunyt Ivan Stchoukine kétkötetes monográfiájában tüzetes vizsgálat alá vette az oszmán-török miniatúrafestés történelmi hátterét. E művészeti ág fejlődéstörténetének körvonalazása közben összefüggéseket keresett az oszmán uralkodók egyénisége, hadi sikerei, életútja és művészetpártolása között. Nagy érdeme, hogy történelmi szemléletű művében a hódoltság kori Magyarországnak is nagy figyelmet szentelt. A korábbi művészettörténeti irodalomban is találkozhatunk helyel-közzel egy-egy magyar tárgyú miniatúrával. Bemutatásuk azonban tudományos koncepciót nemigen szolgált. Ivan Stchoukine az első kutató, aki hazánk története három jelenetének elemzésével és az oszmán festészet fejlődési folyamatába illesztésével felhívta a figyelmet a magyar történelmi tárgyú ábrázolásokra. Munkássága serkentőleg hatott az oszmán festészet kutatására.

A kelet-kutatás, közelebbről a török- és iszlám-kutatás szinte valamennyi területén — mint köztudott — régi hagyományaink vannak. A képzőművészeti vizsgálatok terén ezekhez a hagyományokhoz méltó kezdő lépéseket évtizedekkel ezelőtt László Gyula tette meg.

A Kolozsvári testvérek Szent György szobrának tanulmányozása közben ugyanis már 1942-ben rámutatott arra, hogy ez a műremek „határozott és termékeny olasz indításra ugyan, de abból a dús és erősen keleti színezetű művészetből nőtt ki, melynek ingadozó értékű emlékeit leggazdagabban éppen a Szent László legendák falfestményei őrizték meg számunkra”. A magyarországi népvándorlás kori művészetről írt legújabb munkájában azután magának a legendának és a festészet ezen jellegzetes emlékeinek széles körű elemzésével meggyőzően bizonyította mind a történetnek, mind ábrázolási változatainak keleti eredetét. A Szent László legenda falfestményein megörökített „pihenés jelenete” például a XVI. századi iszlám miniatúrák világában oly gyakran idézett Lejla és Madzsun jeleneteiben ismerhető fel.

Tanulmányomban négy — Top Kapu Szerájben őrzött — album és más gyűjtemények hosszú képsorba illesztendő miniatúráinak ismertetése is szerepel. Az egyelőre hiányos, megszakadó képsort alkotó hat nagyobb tekercsrészt fedelmi mennyegzőt, mondai és erdei jelenetet, mozgalmas állatküzdelmeket mutat be. A mennyegzői menet lovasai Timur kori ruházatot, fejedőt viselnek, és a kompozíciót természet- és állatábrázolásai is ujjur hagyományokon nyugvó, Nyugat-turkesztáni előképeket követő művészek munkái közé utalják.

A Szent László legenda megörökítési formái és a közép-ázsiai előzményeket követő, tekercsre festett képsorok között szoros összefüggést kell keresnünk.

Rátérve a bírálatra, úgy érzem, alaposan indokolnom kell László Gyula professzor úr helytálló megállapítását, hogy a bemutatott oszmán miniaturákban elsősorban nem művészi alkotást, hanem történeti ábrázolást kerestem.

Szinte a világ minden táján szétszórtan, a különböző gyűjteményekben kerekén 200 oszmán-török krónikát számlálhatunk meg, 7 500 miniatúrával. Ebből mintegy 130 a tanulmányunkat közelebből érintő XVI. századi krónikák, 5 000 a miniatúráik száma. Utóbbiakból a török gyűjtemények 90 kötetében 3 700 illusztrációt őriznek. Mindehhez azt is hozzá kell még számítanunk, hogy a nagy könyvtárakban, múzeumokban, magángyűjteményekben különböző korú oszmán miniatúrák ezreit találjuk krónikatöredékekben és külön lapokon. — Az oszmán képzőművészet legvirágzóbb szakaszának elemzéséhez tehát a krónikák roppant nagy képanyagát és szövegrészleteit kellett volna áttekintenünk. Vegyük figyelembe, hogy egymagában Lokman 1582—83-ra keltezett Szurnáméjában például 437 olyan illusztráció foglal helyet, amelyet tárgyunkhoz hónapokig lehetne tanulmányozni. A nagy anyaggyűjtésnek nem csupán a rendelkezésre álló idő szabott határt, alapos szelekcióra kényszerített az anyagi eszközök hiánya is. Gondos, körültekintő vizsgálat azonban arról győzött meg, hogy a XVI. századi török miniaturáknak durván egy százalékát képező magyar történelmi tárgyú ábrázolásokon keresztül is felvázolhatjuk az oszmán festészet fejlődési menetét, sőt legvirágzóbb szakaszáról átfogó képet is adhatunk.

Különb — hatalmas — a birtokában, de megfelelő arányérzék hiányában — a korábbi kutatás sem igen tudott kívánt egyensúlyt teremteni, s ennek megfelelően még megközelítően egységes álláspontot sem kialakítani az oszmán festészet fejlődési menetét illetően. Például a török képzőművészet feljebb szakaszát bevezető topográfiai irányzat megteremtőjéről, Matrakcsi Nászuhról egy modern monográfia tudomást sem vesz, ugyanakkor egy másik, túlértékeli a működését. A legtöbb munka viszont csupán a — véleményem szerint tévesen — személyéhez kötött jobb minőségű, művészibb kivitelű alkotásokat, elsősorban Isztambul Nagy Szulejmán kori pompás kétoldalas ábrázolását mutatja be. Részben érthető a kutatásnak ez az ingadozása a műveit állítólag sajátkezűleg illusztráló krónikás személyiségének ellentmondásossága miatt is. Fennmaradt munkáinak illusztrációs anyaga is már néhány százra tehető, legalább ugyanennyi volt azonban a száma azoknak a krónika-illusztrációknak is, amelyeknek a kötetek elvesztek, esetleg egyelőre ismeretlen gyűjteményekben lappanganak. Az egyazon stílusban festett miniaturák közötti minőségbeli különbség annyira szembetűnő, hogy valamennyi semmiképpen sem köthető egyazon mesterhez. Ne tévesszük azt sem szem elől, hogy ezek az ábrázolások abban az időben keletkeztek, amikor a festői közösségek munkájának a gyakorlata a szultáni műteremben már kialakult. Az illusztrációk topográfiai stílusa és egyéb jellegzetessége kétségtől haladó jelenség. Ugyanakkor azonban az élőlények ábrázolásának hiánya a krónikás műveiben csupán maradiságban, túlzó vallási fanatizmusban gyökerezhetett — megítélésem szerint.

László Gyula bírálatában különös figyelmet szentel az ismétlődő, kötelező kompozíciós sémák kérdésének is. Megfelelő előmunkálatok hiányában már csak azért is nehéz erre a kérdésre érdemben válaszolni, mert az iszlám festészet óriási területen fejlődött ki és terjedt el. Egy-egy terület helyi sajátossága mellett, sokfelől érték hatások. Az alkotók, alkotó közösségek művészi hagyományai, művészi készsége, leleménye mellett, a kompozíció születésében a megrendelőnek is jutott szerep: egy-egy jelenet megörökítési módjába, az ábrázolt személyek elhelyezésébe stb. gyakran beleszólt. A szigetvári hadjárat török nyelvű krónikáját Ahmed Feridun II. Szelim uralkodása kezdeti szakaszában fejezte be. A krónika Szulejmán nagyvezére, Szokollu Mehmed utasítására és irányításával készült, azonban mivel Szelim idejében fejeződött be, szövegét és képeit neki is bemutatták. Ugyanezt a történetet tárgyalja Szejjid Lokman műve,

amely már a III. Murád korában, az ő utasítására született meg. A korábbi krónika János Zsigmondnak Szulejmán-nál tett — és oly sokat idézett — zimonyi látogatását bemutató illusztrációjában Szulejmán jobbán, trónja mögött a két fegyverhordozó, előttük két udvari ember, távolabb, a szultán balján a négy vezér áll. A vezérek előtt a fejedelem szűkebb kíséretének hét tagját látjuk. Középen maga János Zsigmond hódol Szulejmánnak. A jelenet jó évtizeddel későbbi és leegyszerűsített változatán fordított sorrendben ábrázolták a szultán udvarával, valamint János Zsigmondot, három főre csökkentett kíséretével. Ez a miniatura tehát a — krónikás szemtanú jelenléte folytán — hitelesebb korábbiak a tükörképe. Érdekes azonban megfigyelni, Ahmed Feridun ugyanazon krónikájában is két illusztráció, a perzsaszah és az osztrák császár követének szultáni fogadási jelenete, egymásnak tükörképe. Mindkettőn látjuk a négy vezért, azonban a két fegyverhordozó és a számos miniatúráról is ismert másik két udvari személyiség ezeken az ábrázolásokon már nem szerepel. Ezen a két krónikaillusztráción különben más eltérések is felfedezhetők. — Trónjelenetek, harci és vadászjelenetek számos példáját sorakoztathatnánk még fel; láthatnánk, hogy az iszlám festészet legfeljebb nagyon korai szakaszában valósíthatott maradéktalanul meg ismétlődő, kötelező kompozíciós sémákat. Az oszmán képzőművészet talán éppen változatossága, többnyire a merev szabályokhoz nem igazodó, kötetlen kompozíció teszi számunkra a legvonzóbbá.

Fontos szempontokat vet fel László Gyula professzor úr a művésznek az oszmán miniaturákon való hiányával kapcsolatban is.

A művészi szignatúra elmaradásának oka ezen emlékeken nem csupán az általam felsorakoztatott indokokra, továbbá arra a körülményre vezethető vissza, hogy ezek az ábrázolások több festő munkája nyomán jöttek létre. Ugyanis mások részletmunkája semmiképpen sem tartotta volna vissza a kompozíciót megteremtő mestert attól, hogy a miniaturát kézjegyével ellássa. Az iszlám műiparban korán feltűnik a mesternév alkalmazása. De a megrendelő, illetőleg tulajdonos neve és a készítési időpont megjelölése sem ritka ezeken az emlékeken. Így például már 1163-ban készül Közép-Ázsiában olyan ezüsttausírozású füles bronzüst, amelyen nemcsak a készítő, de a tausírozó, sőt a megrendelő nevét is feltüntették. Szíriában, Mezopotámiában és más iszlám területeken is gyakoriak azok a művészi kivitelű fémtárgyak, amelyeken mesternév, több esetben a megrendelő neve is olvasható. Később az oszmán birodalomban is egyre sűrűbben látható a díszedényeken és fegyveremeken készítőik, tulajdonosuk neve, készítésük évszáma.

Függetlenül attól, hogy az emberábrázolástól való idegenkedés okozta-e a festőnév feltüntetésének elmaradását vagy sem, a kérdés vizsgálatánál abból kell kiindulnunk, hogy a krónikák előállítása bonyolult, sokrétű feladat volt. A szöveg fogalmazása után számos mesterség működik közre, a díszes kötés művésztől, a kalligrafuson, könyvdíszítőtől és címlapfestőtől keresztül, az illusztrátorokig. A felsorolt közös feladatok elvégzése után formálódott ki egységben a műalkotás: a krónika. Egy-egy díszes krónikakötet a korabeli felfogás kétséget kizáróan azonosan értékelt az arannyal-ezüsttel gazdagon kivert, berakásos bronzedénnyel, pompás ötvösművel, díszes fegyverremekkel. A krónikák keletkezésénél tehát semmiképpen sem jutott vezetőszerep az illusztráló mesternek, de még művészi közösségének sem. Így teljesen érthetően olykor a szerző neve szerepel a krónika szövegében, gyakran az sem. — A kérdést röviden úgy összegezhetnénk, hogy a műalkotás fogalma mai szemléletünkben lényegesen eltér az oszmán birodalomban annak idején vallottól. Egy-egy miniatura ott a kötet alárendelt illusztrációja volt csupán, nem tekintették tehát önálló műalkotásnak.

A Balkán hagyományaiban gyökerező hazai oszmán épületformációknak részben az éghajlati viszonyokkal magyarázható alakulásával kapcsolatban hivatkozott néhány példán túl, ezek sorát hosszasan lehetne folytatni. Ennek ellenére László Gyulának egészen helyt-

álló bíráló megjegyzése számomra azzal a nagyon fontos tanulással járt, hogy a további kutatásnál sokkal pontosabban fogalmazzak.

Gerő Győző az 1543. évi hadjárat krónikájának általam Esztergom és Párkányként meghatározott illusztrációjával kapcsolatban tesz észrevételt. Meg kell itt említenem, hogy kutatás közben különösen sokat foglalkoztam az említett kötet miniatúráinak pontos azonosításával. Ekközben magam is kerestem Buda és Pest ábrázolását a kérdéses krónikában. Mint az alábbiakban látni fogjuk, sok nehézséggel találtam szemben magamat. 1973 októberében Ankarában felkért Hüseyin Yurdaydin professzor, az 1543-as hadjárat krónikaírójának és műveinek legjelesebb ismerője, hogy a magyarországi helynevek elolvasásával, azonosításával nyújtson neki segítséget. A művet ez alkalommal együtt is alaposan áttekintettük, de a vitatott krónikaillusztrációnak Budával és Pesttel való azonosítására végül is megnyugtató lehetőséget nem sikerült találnunk.

Induljunk tehát ki ennél a kérdésnél magából a krónikából, ezt követően vizsgáljunk meg más írott forrásokat is, majd vegyünk szemügyre egyéb körülményeket.

Mint tudjuk, az oszmán-török kódexillusztrálás terén a topográfiai stílusú ábrázolást meghonosító Matrakcsi Nászhah kis kéziratot kötetének hazánk történetével foglalkozó második része az 1543-as szulejmáni hadjárat balkáni és magyarországi útvonalán vezet bennünket végig. Mielőtt a krónikából a Siklós és Esztergom közötti váraknál, helysegeknél a török táborhelyeket megismerhetnénk, arról értesít bennünket a krónikás, hogy Szulejmán már július 12-én kíséretével Esztergom alá vonult, s itt megállapította, hogy a vár helyreállítása nem történt meg. Mivel Siklós július 6-án került a szultán birtokába és július 22-én még csak Budán volt, ezt az adatot más forrás nem erősítheti meg. Mégis azt bizonyítja, hogy a krónikás és a hadjárat irányítóit Esztergomnak egészen rendkívüli hadi jelentőséget tulajdonítottak. A történelmi mű további leírása szintén bizonyítja, hogy a törököknél mennyire fontos szerepe volt Esztergomnak és birtokbavételének: nem kevesebb mint hat oldalt szentel dicsőítésének, miközben Nagy Sándor várához, meghódítóját pedig magához Nagy Sándorhoz hasonlítja. Budáról ebben az 1543-as hadjáratot leíró krónikában — természetesen — már nincs jellemzés, hiszen évek óta török kézen volt. Egészen szokatlan lenne tehát, ha a krónika kétoldalas illusztrációt szentelne, bővebb leírás, sőt a legcsekélyebb utalás nélkül Budának és Pestnek, hiszen itt 1543-ban már különösebb hadi esemény nem zajlott le. Ilyen módon a krónikában Százhalom ábrázolása után Buda sematikus jelzése megszokott és indokolt. Az sem tekinthető különös jelenségnek, ha a műben két illusztráció is bemutatja Esztergomot. Tudjuk például, hogy Szigetvárról Ahmed Feridun és Szejjíd Lokmán Isztambulban, valamint Dublin-ben őrzött krónikája több értékes illusztrációt is tartalmaz. De az említett dublini műben Gyula vára is két illusztráción kapott helyet.

Ez az egy-két példa is mutatja, hogy az oszmán-török gyakorlatban egyedülálló jelenségnek kellene ezt a miniatúrát tekintenünk, ha valóban Budát és Pestet ábrázolná. Ugyanis az 1546-ban, tehát a török foglalás után öt esztendővel készült, egyúttal 1543-as, azaz szintén foglalás utáni eseményre vonatkozik.

Lutfi krónikás szerint 1541-ben Buda „templomait mecsetekké, tornyait minaretekké változtatták át”. (Thúry II, 29.)

Ferdi krónikájában a csecsemő János Zsigmond és kísérete Szulejmánnál 1541-ben, közvetlenül Buda elfoglalását megelőző óbuda látogatásának leírása után ezt olvashatjuk: „Ekkor Budun vára átadatott a hatalmas padisahnak, az ezán a minaretekről felhangzott az égis, a győzelem zászlói kitűzettek a bástyákra és tornyokra és a város az iszlám szertartásainak színhelye lön”. (Thúry II, 108–109.)

A Nagyboldogasszony templomának 1541. évi dzsámivá való átalakítását Dzselaizáde Musztafa írja le a legszínesebben: „Budun vára, mely a királyok régi székhelye volt, miután a győzelmes padisah parancsából a

világhódító, győzelmes zászlók feltűzettek tornyaira, az iszlám házává lön. Egy benne levő nagy templomot megtisztítottak az utálatos bálványoktól, falait pedig a mázsolásoktól, képektől és festményekektől s dsámivá alakították át. A khátib számára szószekeket és mihrabot csináltak, az isteni kinyilatkoztatás olvasói számára emelvényt készítettek, lámpákat aggattak fel s a többi szükséges kellekkel is felszerelték”. (Thúry II, 231.)

Ugyanitt azt is olvashatjuk, hogy „... a szemközt fekvő Peste városa is... az iszlám virágzásával, mecsetekkel és dzsámikkal ékeskedik”. (Thúry II, 232.)

Végül Szulejmán szultánnak Szulejmán pasához intézett fethnáméje szerint: „Buda városát lakosaival és a hozzátartozó országrésszel meghódítván s birtokomba vévén, a nagy templomokat dzsámikká alakítottam át, melyekben az összes harcosok részvételével pénteki istentisztelet tartatott s az imába fejedelmi nevem foglaltatott bele. A harangok hangjához szokott vidékeken ezután a müezzín éneke és a katonai zenekar játéka lön hallható”. (Thúry I, 395.)

Nos, a vitatott krónikaillusztráción egyetlen egy török épületnek a legcsekélyebb nyomát sem látjuk; nincs ezen a felsorolt forrásadatoknak semmiféle jele sem!

Ugyanekkor például Szejjíd Lokmánnak az isztambuli Top Kapu Szerájban őrzött „Hünernáme” c. krónikájában a török szövegű címfelirattal ellátott, tehát kétségtelenül az 1541. évi Budát ábrázoló miniatúrán úgy van feltüntetve minaret, mintha a hódítók már ott találták volna. Igaz, ez nem felel meg a történelmi hűségnek, mert még a meglevő épület átalakítása is időbe telik. A vitatott, s a foglalás után öt évvel készült és egyben a foglalás után két esztendővel későbbi eseményt megörökítő ábrázoláson viszont már feltétlenül kellene mind a várbán, mind a vele szemben levő településen török épületeknek szerepelniük.

De nyugati ábrázoláson, Vico Buda és Pest 1542. évi ostromát bemutató rézmetszeten is sok már a török épület és a félholdas zászló a város fölött.

Az opponensi véleménynek arra a megállapítására, hogy a Vár és a Duna között húzódó Vízivárost 1543-ban még nem vette fal körül, legyen szabad az 1529. évi hadjárat fethnáméjára hivatkoznom. „Maga Buda a Duna partján magas hegyen épült, nagy fallal körülvett város, amelynek tornyai az égig érnek, építése tömör, fala szilárd és erős. Egyik része — ahol a tévelygő király lakóhelye van s mely magas fallal és tornyokkal, mely és nagy árkokkal van körülvéve — a tulajdonképpeni nagy és erős vár. Ez alatt terül el, fallal bekerítve, a híres város”. (Thúry I, 387. Okmánytár.)

Az újabb kutatások azt bizonyítják, hogy a Víziváros már a XV. század második felében jelentős részében városias, fallal védett volt.

Túlzott lenne tehát Arslán pasának alig egy évet meghaladó budai szolgálata idejére a hatalmas városrészt övező fal létesítésének széles körű építőtevékenységét tulajdonítanunk. Biztosra vehető azonban, hogy 1565–66-ban a meglevő várossal kiépítését, megerősítését folytatta.

Meg kell még jegyeznünk, hogy a vitás miniatúrán a török hadak táborhelyét jelző sátrakat a Duna bal partján elterülő település mellett ábrázolták. Ugyanakkor a szemben levő oldalon a vár körül csak természet-ábrázolást látunk a miniatúrán. A török sereg felvonulási útja azonban a valóságban ezen a parton vitt végig, tehát táborhelyeik is itt voltak.

A Duna zárólánc elhelyezése sem pontos az ábrázoláson és az a Vico-féle rézmetszeten feltüntetett helyzetnek sem felel meg. A lánc ugyanis a Nászhah-féle miniatúrán nem csatlakozik a várfal rendszeréhez, nem épül azzal egybe, hanem az állítólagos pesti városfáltól elkülönítve, északi irányban látható a rögzítési pontja. — Egyébként a Duna zárólánc használatára nézve Esztergom 1595. évi visszafoglalásával kapcsolatos adatunk is van. Hasonló védőmű természetesen korábban is lehetett, ha egyelőre nincs is erre adatunk.

Mindenesetre 1546-ban már nem indokolt Buda alatt zárólánc feltüntetése. A város ugyanis már évek óta

török kézen volt. Pestet a törököktől 1542-ben vissza akarták foglalni. Ez alkalommal még felhasználták a láncot; 1543-ban azonban ez már céltalan lett volna, hiszen semmiféle támadástól nem kellett tartaniuk.

A fentiekből láthattuk, hogy egyetlen városkép elemzése is mennyi kérdést vet fel, amelyek többségükben nyitottak is maradtak. A török miniatúrák topográfiai elemzése tehát még sok szép eredményt ígér.

László Gyula professzor úr bírálatában hangsúlyozta, hogy „a nyugati művészettörténetben annyira részletesen kidolgozott ikonográfia hiányzik az iszlám művészet történetéből”, tehát az egész iszlám miniatúrafestészetre kiterjedő elemzést nem lehet tőlem számonkérni.

Válaszomban igyekeztem a hatalmas anyagból adódó kutatási nehézségekre is felhívni a figyelmet. A török képzőművészeti anyag azonban történelmünknek annyira értékes forrása, hogy vizsgálatát ennek ellenére is feltétlenül tovább kell folytatnunk. Magyar kutatási feladat ez, amit helyettünk más nem végezhet el, és ha a tárgyilagos, jóindulatú bíráló ezt nem is tenné, számonkéri tőlünk az idő!

Elnézést kell kérnem kissé hosszúra nyúlt válaszóért. Szilárd meggyőződésem, hogy vitánk máris nagy lépéssel vitte előbbre az iszlám képzőművészet, ezen belül is történelmünk török ábrázolásainak kutatását, még akkor is, ha a felmerült kérdések nem is tekinthetők egyelőre lezártak.

Végezetül kedves kötelességemnek tartom, hogy hálás köszönetet mondjak opponenseimnek és a Bíráló Bizottságnak sok fáradozásáért és szíves segítségéért. Értékes észrevételeik, bírálatuk nagy segítséget nyújt további munkámhoz.

Tisztelettel kérem a Bíráló Bizottságot, szíveskedjék válaszat elfogadni.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött Bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Fehér Gézának a Művészettörténeti tudományok kandidátusi fokozatát adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1976. III. 19-i hatállyal Fehér Gézát a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

Ulrich Schürmann: Kaukasische Teppiche — Braunschweig. é.n. — című könyve és a kaukázusi szőnyegművéség szakirodalmának vázlatos értékelése

A kaukázusi szőnyegek kutatását érdekes módon az 1961-ben Hamburgban, majd 1962-ben Frankfurtban/M. megrendezett reprezentatív múzeumi kiállítások indították el. A kiállítások alkalmával kiadott felmérő jellegű katalógusok, ismertetőcikk és a közönség körében megnyilvánult nagy érdeklődés vezetett oda, hogy a szakértők összefoglalták eddig megszerzett ismereteiket és könyveket írtak a keleti szőnyegművészet egyik válfajáról, a kaukázusi szőnyegekről. Ulrich Schürmann régi és tapasztalt szőnyegszakértő felismerte a közönség szükségleteit, egyben a tudományos kutatás újabb irányát, mivel ma már a keleti szőnyegek iránti érdeklődők és kutatók is nagyobb érdeklődéssel forgatják az egyes fajtákról írt és alaposabb munkákat, mint a minden szőnyegfajta ismerveit tárgyaló és általános szőnyegszakönyveket. Ulrich Schürmann könyvének bevezetőjében elmondta, hogy munkáját gyűjtőknek, szőnyegkereskedőknek és szakértőknek szánja, s azt is megemlíti, hogy ismeri L. Kerimov neves azerbajdzsáni szőnyegkutató 1961-ben megjelent kitérő könyvét, bár e könyvnek meglehetősen nagyszámú fajta szerinti felosztását valószínűleg túlzottnak tartotta. Ulrich Schürmann kaukázusi szőnyegkönyvének egyik legnagyobb erénye a világos szerkesztés, mert ebben a könyvben a kaukázusi szőnyegfajták gyakorlati megismerésének minden módját azonnal megkapja a keleti szőnyegek iránt érdeklődő. A szőnyeg vázszerkezete, csomózása, szegélyének kiképzése, a sörtefelületének milyensége, majd a festékek és színezés, az ornamentikák és a szőnyegek keletkezésének (készítésének) meghatározása, továbbá a szövött kaukázusi szőnyegek ismertetése következik. A katalógusban a klasszikusnak nevezett (XVIII. század előtti) kaukázusi csomózott szőnyegek és szövöttek ismertetése, ezután pedig a XVIII. és a XIX. századi kaukázusi szőnyegek bemutatása következik. Ez a katalogizálás megfelel a nemzetközi szőnyegkereskedelem és a mai szőnyegszakirodalom (elsősorban a nyugat-európai) felfogásának, mert a kaukázusi szőnyegetek tájak, városok és országrészek neveivel jelöli meg (Kazak, Karabagh, Gendzse, Talis, Moghan, Kuba, Dagesztán, Lezg, Derbend, Sirván és Baku). Ez azonban csak néhány csoport, míg Latif Kerimov bakui szőnyegtervező és kutató 123-féle kaukázusi szőnyegfajtát különböztet meg. A különbség a német és a bakui azerbajdzsán szovjet kutató között mégsem a szőnyegfajták mennyiségi felsorolásában jelentkezik, hanem a történeti felfogásban, mert L. Kerimov mélyebben felmutatja a kaukázusi szőnyegművéség gyökereit, a kaukázusi építőművészettel és az egész iparművészettel való szerves kapcsolatát, míg ezt a gyakorlatias szemléletű U. Schürmann mellőzi. Ha valaki áttanulmányozza a kaukázusi népek történetét és ábrázolóművészetének kérdéseit, abban az esetben L. Kerimov könyve sem elégti ki, mert még ez a neves kaukázusi kutató is kevés teret szentelt a középkori iparművészet és benne a szőnyegművéség adatainak feltárására, s az érvelések közül kihagyta a szomszédos népek (örmények, grúzok és más kaukázusi népek) szőnyegművészetben elért eredményeit, bár ezek az eredmények a legtöbb esetben minden kaukázusi nemzet vívmányává alakultak át és

kölcsönösen gazdagították egymást. A kaukázusi népek történetének, építő-, képző-, ipar- és népművészetének felületes ismerete vezetett oda, hogy a két világháború között, de még napjainkban is, a régi kaukázusi kultúrákat a művészet iránt érdeklődők, sok esetben a művészettel foglalkozók is, alig vagy felületesen ismerik, s úgy vélik, hogy a Kaukázusban még nemrég csak nomád állattenyésztők éltek és ezek készítettek szőnyegeket. Ennek a szemléletnek egyenes kifejeződése, hogy a múzeumok többségében a kaukázusi szőnyegeket általában XIX. századi készítésűnek vélik, habár erre nézve semmiféle érv nincsen és a szőnyegek pedig hallgatnak, ha megszólalnak, legfeljebb annyit mondanának, hogy kételkedni kell, és a műtárgy keletkezésének idejét óvatosabban kell megállapítani. A mélyebb történeti elemzésre nagy szükség van. Látszólag nem nagy jelentőségű kérdés, hogy 1872-ben kezdtek először árusítani a Kaukázusban vegyifestékeket. Ez azonban a szőnyegművéség szempontjából fontos történelmi adat, mert ebben az évben mentek tönkre a maréna-ültetvények (festőbuzérgyökér) és kezdtek a szőnyegkészítők rossz vegyifestékeket használni. A nyersanyag biztosítása sem mellékes dolog, s a kaukázusi gyapjú kitérő voltáról Adam Mez svájci tudós is írt, idézve az arab szerzők munkáit, akik ezt a tényt már a X. században tanúsították. Ezt a fontos tényt egyik szerző sem említi meg, mert csak a gyakorlatias bemutatás kötötte le erejüket, ezért furcsa módon az egész kaukázusi szőnyegkultúra egy-két évszázad alatt a semmiből keletkezett, s a keleti szőnyegek kedvelőkben és a kutatótársakban is ez a közlési mód hiányérzetet kelt. Ez az oka annak, hogy U. Schürmann kitérő könyvének bemutatása kapcsán megpróbálok vázlatosan ismertetni és értékelni a kaukázusi szőnyegművéség szakirodalmának tetemes részét.

A kaukázusi szőnyegművéség szakirodalmának egy részét a Régi örmény szőnyegek és a Régi örmény sárkányos szőnyegek című tanulmányaimban (Művészettörténeti Értesítő 1977. 2. számában) ismertettem és a bibliográfiába felvettem. Ennek ellenére szükséges, hogy a további alapvető szakmunkákat bemutassam, mert ezek többsége a hazai könyvtárakban nincs meg és más részük pedig könyvészeti ritkaság lett. A kaukázusi szőnyegekkel a legkimerítőbben az orosz és a szovjet szőnyegszakirodalom foglalkozott. Az európai és az amerikai kutatás ezt nem vette kellően figyelembe, ezért sok esetben az általuk kiadott szakmunkákra a régi érvek és adatok ismételtgetése a jellemző. Kivételt képeznek a nagy műkereskedések árverési katalógusai, mert ezekben a kiadványokban a katalógusok írói a legnagyobb pontossággal igyekeznek megállapítani a kaukázusi szőnyegek fajtáit, keletkezési idejét és a szőnyegek értékét (Fritz Nagel, Stuttgart; Franz Bausback, Mannheim; Peter Ineichen, Zürich; Raymond Benardout, London; Sotheby, London). Ulrich Schürmann kölni szőnyegszakértő és közismert szőnyegkereskedő kaukázusi szőnyegekről írt könyve volt az első olyan nyugat-európai szakmunka, amely megpróbálta a lehető legeredményesebben felhasználni a szovjet szőnyegszakértők tapasztalatait. Ez a fontos munka német, majd angol nyelven is megjelent (Braunschweigben 1961-ben és ugyanott

angol nyelven néhány év múlva). A nemrég megjelent legjobb szakkönyvet ebben a témában Raymond Benardout ismert londoni szőnyegkutató írta (Caucasian Rugs, London, 1978). R. G. Hubel általános szőnyegszakkönyve is megbízható eligazítást nyújt a kaukázusi szőnyegek fajtái között.

Az egyik legértékesebb korai szakmunkát „A kaukázusi kézművességről, illetve a szőnyegművességről” („Kusztarnaja promüslennoszty na Kavkaz — Kovrovij promüszel, Tiflisz, 1902. I. 76 sztr.”) I. M. Kara-Murza és L. P. Lojko írták. Az első kötetben felmérték a Bakui főkörmányzóság Kubai járásában folyó szőnyegtermelést. A munka folytatása 1903-ban ugyancsak Tifliszben (ma Tbiliszi) jelent meg, s a II. kötetben tárgyalták a Szurmálini, az Ecsmiadzini, az Alekszandropoli (Gendzei) járások kurd szőnyegeinek termelését, kiegészítve az Erivani (ma Jereváni) főkörmányzóság adataival. A második kötet összeállításában részt vett A. Sz. Piralov, M. Je. Mucsaidze és L. P. Lojko, s a munka bőséges statisztikai táblákkal és néhány szemléltető rajzzal együtt 141 oldalon jelent meg. Ezekben a munkákban elsőként mérték fel a szerzők a kaukázusi kézműipar helyzetét, beleértve a terület földrajzi és klimatikus viszonyait is. Ismertették a legfontosabb szőnyegtermelő kormányzóságok, ill. járások lélekszámának adatait, a lakosság nemzeti és vallási összetételét, a nyersanyagellátást (gyapjú), a takácsnők helyzetét, a bér munkát, a munka feltételeit, s igyekeztek fényt deríteni, hogy például a Kubai járás falvaiban hol és mikor vette kezdetét a szőnyeggyártás, s milyen külső hatásokkal (perzsa mesterek tapasztalatainak átvétele) lehetett számítani. Ezekre a munkákra támaszkodott az orosz és szovjet kutatók egész nemzedéke, részleteiben egyes kérdések elavulhattak, de például a Szovjetunióban élő kurdok szőnyegkészítésének alaposabb feldolgozásánál ez a régi munka nélkülözhetetlen lesz. A kurdok kitűnő szőnyegek készítették, s készítenek ma is, de a kurd szőnyegművességet alig ismerjük.

A kaukázusi szőnyegkutatás egyik legfontosabb forrásmunkája N. A. Karaulov két kötetben megjelent műve: „Arab szerzők írásai a Kaukázusról, Arméniairól és Azerbajdzsánról”, I. kötet kiadásra került Tifliszben, 1902-ben, L. Lopatinszkij előszavával, 65 oldalon. („Szvedenija arabszkijh piszatelej o Kavkaz, Armenii i Aderbejdzsany”. Otdel I.) A második kötet Tifliszben 1908-ban jelent meg, N. A. Karaulov volt a munka szerzője és az előszót újra L. Lopatinszkij írta, s a könyv oldalszáma 134. A mű címe: „Gyűjteményanyag a kaukázusi törzsek és helységek leírásáról” („Szbornyik materialov dlja opiszanija mesztnosztej i plemen Kavkaza”, vüpuszk tridcaty voszmoj). A kaukázusi tudományos élet központja ebben az időben már Tifliszben (Tbiliszi, ma Grúzia fővárosa) volt, s ez a kétkötetes munka igen nagy jelentőségű, mert együttesen tartalmazza a középkori (elsősorban a X—XI. századi) arab utazó geográfusok adatait a kaukázusi népekről, városokról, termékekről és szokásaikról. A kaukázusi szőnyegtermelés vonatkozásában legértékesebbek a festékek (maréna, azaz festőbuzér, a kirmiz, azaz a vortan karmir, más néven örmény vörös), a gyapjú és pamut nyersanyagra, a selyem- és szőnyegtermelésre, továbbá eladásra tett megjegyzések. Ezeket az adatokat az európai szőnyegkutatás eddig nagyon kevéssé értékesítette.

Georges Loukomski francia nyelven 1927-ben megjelent cikke röviden ismertette „A kaukázusi és a Kaszpi-tengeren túli szőnyeggyártást”, a Kijevben dolgozó szovjet művészettörténész Párizsban megjelent írásának tudósító jellege van.

Alapvető munkának tekinthető M. D. Iszajev 1932-ben, Tifliszben kiadott könyve: „Szőnyegtermelés a Kaukázusban”, Tiflisz, 1932. 228 oldalon („Kovrovoje proizvodstvo Zakavkazja”). A szerző igyekezett választ adni a kaukázusi szőnyegtermelés összes fontosabb kérdésére és felvázolta a következő tudományos problémákat: a kaukázusi szőnyegtermelés fejlődésének szakaszai; a szőnyeggyártás alapvető bázisai, azaz a nyersanyag, a munkaerő és a fellelőpiac létezése; a gyapjúanyag és festékekanyagok ismertetése, ezek felhasználása

a szőnyegtermelésben; a termelés folyamatának leírása; a szőnyeggyártás területi (néprajzi) felosztása. A fenti szerző munkája nagyon hasznos, mert abban az időben írta le a kaukázusi szőnyegkészítés egészét, midőn a szőnyeggyártás teljes modernizálásának folyamata még alig kezdődött el, továbbá a kaukázusi szőnyegművelés kutatása még nem bomlott fel önálló nemzetiségi kutatómunkára és a kutatók az egész kérdést együttesen kezelték.

A fejlődő szovjet szőnyeggyártó ipar nem nélkülözhetette az egységes technikai normatívák kidolgozását, ezért a háború utáni években megjelent „A Szovjetunió szőnyegeinek technikai normái” című kiadvány. („Technicseszkije uszlovija na kovrü SzSzsZR”, Moszkva 1950. 145 sztr.) Ebben a hasznos könyvben tulajdonképpen tudományosan összegezték a kézi készítésű keleti szőnyegek történelmileg felhalmozott gyártási tapasztalatait, s ez egyaránt szolgálja a termelők és az átvevő kereskedelem érdekeit.

F. V. Gogel „Szőnyegek” című könyve 1950-ben, Moszkvában jelent meg („Kovrü”), illusztrációkkal együtt 210 oldalon. A szerző a könyvében ismerteti néhány szép XVIII. századi kaukázusi örmény és azerbajdzsán szőnyeget is.

A. A. Ahmedov és társainak könyve „Az Azerbajdzsán Szovjet Szocialista Köztársaság szőnyegei” Moszkvában, 1952-ben jelent meg és 77 színes táblán ismerteti (rövid bevezetőszöveggel) a köztársaságban gyártott és eladásra kerülő keleti szőnyeget. („Kovrü Azerbajdzsanzskoj SzSzsZR”). Az album jó összehasonlítási lehetőséget nyújt a régi és a ma gyártott szőnyegek ornamentikáinak összehasonlítására.

A. Ju. Kazijev 1949-ben Bakuban megjelent cikke „Az azerbajdzsán szőnyegek színeivel és kompozíciójával” foglalkozik. („Cvet i kompozicija azerbajdzsanzskih kovrov”, Baku, 1949. 38—58 sztr. Iszkussztvo Azerbajdzsana. Tom I.) Ugyancsak Kazijev tollából származik egy nagyobb tanulmány, amelyben „A népművészet különböző ágazatait és köztük a szőnyegművességet is bemutatja” („O vidah narodnovo bütovovo iszkussztva”, Baku, 1954. 17—23 sztr. Iszkussztvo Azerbajdzsana. Tom IV.). Ezekben a tanulmányokban fogalmaznak meg először az azerbajdzsán szőnyegművészet minden lényeges kérdését, s mutatják be a különböző szőnyegfajtákat.

A szovjet korszak tematikus vagy portrészőnyeget ismerteti V. Devitt, köztük egy érdekes szőnyegsorozatot, melyet L. Kermimov ismert szőnyegtervező és kutató tervezett Nizami Gandzevi középkori azerbajdzsán költő Hamsze nevű költeménye nyomán. Kerimov művész öt darab szőnyeget Nizami születésének 800. évfordulójára (1939—1940) 1941-ben készítettek el, s a szőnyegek mérete 300×200 cm volt. („Pjaty kovrov poszvjacsennij Hamsze Nizami”, Baku, 1934. 87—109 sztr. Ivesztija AN AzSzsZR. N. 9.) Portrészőnyeget készítettek: Sota Rusztaveliről, Nizamiról, Puskinről és Gorkijról is.

Az örmény szőnyegművészet kitűnő összefoglalását adja V. Sz. Temurdzsjan 1955-ben Jerevánban megjelent könyve, az örmény nyelven kiadott alapvető munkát rövid orosz ismertetés és fényképes táblák (33. kép) egészítik ki. („Szőnyegművelés Arméniaiban — Kovrodelije v Armenii, Isztoriko-etnograficseszkije isszledovanije”, 223 sztr.) A kaukázusi szőnyegművelés középkori történetéről ez a munka tárta fel eddig a legtöbb anyagot, s az oroszul leírt összefoglalás a mű lényegét tartalmazza.

L. Kerimov művész és kutató neve a leginkább ismert a kaukázusi szőnyegkutatók közül Európában és az USA-ban egyaránt. A neves kutató és tervezőművész egyik első cikkében a Tabrizi típusú azerbajdzsán szőnyeget ismerteti és felvázolja az azerbajdzsán szőnyegművelés vázlatos történelmét is („K izucseniju azerbajdzsanzskovo kovrovovo iszkussztva — Tebrizszkij tip kovrov”, Baku, 1954. 121—145 sztr. Ivesztija AN AzSzsZR). A következő tanulmányában, mely Bakuban 1959-ben jelent meg, bemutat 37 darab azerbajdzsán szőnyeget és a tanulmány már felöleli azokat

a tudományos kérdéseket, melyeket 1961-ben kiadott könyve is tartalmaz („K izucseniju azerbajdzsanzskovo kovrovovo iszkussztva. Baku, 1959. 5—77 sztr. Iszkussztvo Azerbajdzsana. T. VI.). A szerző alapvető munkája „Azerbajdzsán szőnyegek” („Azerbajdzsanzskij kovjor”, Baku-Leningrad, 1961.) címen jelent meg, s harminc szövegoldalon, 239 rajzos és fényképes táblán, térképpel és a szőnyegfajták táblázatával orosz és azerbajdzsán nyelven mutatja be hazájának ősi szőnyegművészetét. A könyv sikerére jellemző, hogy New Yorkban rövidített változatban (L. Kerimov, Folk Designs from the Caucasus, 1974, 120 p.) szintén kiadták, mivel a lekötött rajzok nagy segítséget adnak a szőnyegszövőknek.

Moszkvában 1965-ben rövid ismertetőt adtak ki az 1906-ban született L. Kerimov művész munkásságáról, s az angolul megjelent kiadványban bemutatják a mester fényképét, az általa tervezett Afshan szőnyeg, Firdauszi iráni költő portrészőnyegét, a 800 éves Moszkva tiszteletére és Gagarin emlékére tervezett szőnyeget. (Lyatif Kerimov, Szovjetszkij Hudoznik, Moszkva, 1965. 8 p.)

Azerbajdzsán történelme című tudományos munka is bőven tartalmaz adatokat a szőnyegművészettel kapcsolatban. („Isztorija Azerbajdzsana.” Baku, 1960. Tom 2. 63, 237—241, 288—291, 170—171, 180 oldalakon.) I. A. Guszejnova szerkesztésében megjelent történelemkönyvben érdekes adatokat közölnek a XIX. századi szőnyegtermelés területi megoszlásáról, mennyiségéről, a takácsnők létszámáról, munkabéréiről, az ipari munkások munkaidéjéről és bérézéséről, a festődék működéséről, a maréna (festőbuzér termeléséről), majd a gyapjútermelés alakulásáról és az anilinfestékek 1872-től történő alkalmazásáról.

A néprajzi és régészeti munkák közül bőségesen szolgáltatnak adatokat a szőnyegművészettel kapcsolatban A. K. Alekperov híres azerbajdzsán néprajztudós tanulmányai is. (A. K. Alekperov, „Issledovanije po arheologii i etnografii Azerbajdzsana,” Baku, 1960. 249 sztr.) A szerző szemléletesen bemutatja a nomád, a félnomád és letelepült földművelők életét, a Kaukázusban élő kurdok helyzetét, az ateista felvilágosító munka elemzése során feltárta a népszokások eredetét. Ez utóbbi tanulmány fényt derített egy sereg, a szőnyegművészettel alkalmazott ornamentika talizmán jellegére is. S elemzi az azerbajdzsán elnevezés eredetét és kialakulását.

Azerbajdzsán népi iparművészetét ismerteti az Azerbajdzsán Állami Művészeti Múzeum 1963-ban Moszkvában kiadott kiállítási katalógusa, melyet M. A. Tarlanov és K. M. Kjazim-Zade állított össze („Katalog narodnodedorativnoje iszkussztva Azerbajdzsana”). A 33 oldalán, 28 fényképpel kiadott múzeumi katalógus értékét növeli, hogy a Bakuban lévő Állami Művészeti Múzeum állandó kiállításán levő iparművészeti műtárgyakat mutatja be, s az ismertetést szakzótár kíséri, amelyben az azerbajdzsán népi iparművészetben használatos kifejezéseket megmagyarázzák. A kiállítási katalógus ismerteti a szőnyegművészet mellett a féművességet, ötvös-művészetet, kerámiát és a fadaragást is.

Egy kiváló várostörténeti munka feldolgozta számunkra a középkori Baku városának történetét a VIII. századtól a XIX. századig. A mű szerzője Sz. B. Asurbajli neves történész volt, aki az azerbajdzsán, grúz, örmény, arab, majd az orosz, francia, német, angol, olasz, spanyol és az antik szerzők műveit is átvizsgálta és nagy szorgalommal gyűjtötte össze a Bakura és az egész Kaukázusra vonatkozó értékes anyagokat. („Ocserk isztorii szrednyevokovovo Baku — VIII nacsalo XIX vv.”, Baku, 1964. 336 sztr. A 48, 55, 56—57, 66, 82, 89, 96, 173—174, 207—210, 211 és 212 oldalakon a keleti szőnyegtermeléssel kapcsolatos értékes adatok vannak.) A középkori Azerbajdzsán nemzetközi kereskedelmi kapcsolatait (orosz, perzsa, bizánci, indiai, velencei, genovai, spanyol-katalán stb.) elemzi a könyv, s érinti a szőnyegtermelés minden lényeges kérdését, beleértve a középkori főúri műhelyek működését is és a város kereskedelmi életét.

Az azerbajdzsán történészek felkutatják és bebizonyították, hogy több neves XV. századi európai festő

képén azerbajdzsán szőnyeget használt fel a festmény háttéréül vagy kellékeként a művész. M. M. Kulijev tanulmánya ebben a témakörben íródott („Azerbajdzsanzskije kovru na dvuh polotnah jevropejszkijh hudoznikov XV veka.” Baku 1969. 196—91 sztr. An AzSzSzR. Dokladü T. XXV.). A szerző szerint és ezt Asurbajli történész adatai is megerősítik, a velencei és a genovai kereskedőknek a XIII—XIV. században telepeik és hajóik voltak a Kaszpi-tenger partján, s árukvittel és behozatallal foglalkoztak. Az itáliai festők ismerték és vásárolhatták az azerbajdzsán szőnyegkészítőmesterek termékeit. Hans Memmling (1433—1494): „Mária a gyermekkel”, Hans Holbein (1497—1543): „Követek”, Carlo Crivello (1430—1493?): „Angyal üdvözlés”, Antonello da Messina (1430—1479): „Szent Sebestyén”, végül Jan Van Eyck (1390—1441): „Mária a gyermekkel” című képeken gendzse-kazak, sirván, ill. karabagh-típusú szőnyegek mintázatát lehet felismerni. (Megjegyzendő, hogy a nyugat-európai szőnyegszakkönyvek álláspontja szerint a középkori festményeken ábrázolt szőnyegek többsége anatóliaianak van elkönyvelve, még abban az esetben is, ha a mintázatról egyértelműen az derül ki, hogy az kaukázusi.)

Bakuban jelent meg egy tehetséges fiatal kutatónő könyve az azerbajdzsán szőnygművészetről, s ebben a nemrég kiadott munkában a szerző már a szovjet korszak eredményeit is feldolgozta. N. A. Abdullajeva a múlt szőnyegművészetének vázlatos bemutatása mellett elemzi a szovjet korszak szőnygművészetét és a megtett út nehézségeit. („Kovrovoje iszkussztvo Azerbajdzsana.” Baku, 1971. 150 sztr.) N. A. Abdullajeva „Gürüz — mintás szőnyeg” című cikkében a Konagkend falu vidékén készített esküvőre gyártott szőnyeg ornamentikáit elemzi. Bemutatja, hogy a szőnyegen esküvői selyemkendő, fülbevaló, gyertyatartó, bányászarv (bőség és a termékenység jele), szőlőfürt (ez azt mutatja, hogy nem voltak mindig muzulmánok) és más mintázatok jelentéstartalmát elemzi. („Ornamentalnij kovjor — Gürüz”, Baku, 1960. 621—624 sztr.) Egy másik tanulmányában Abdullajeva a szovjet azerbajdzsán szőnyeggyártás legnehezebb éveit (1920—1929) mutatja be. („K isztorii razvitiya kovrovovo iszkussztva v Szovjetszkom Azerbajdzsane (1920—1929 ggy.”). Baku, 1961. 89—97 sztr. Izvesztija AN AzSzSzR.)

A bakui „Esti újság” három számában 1969, 1970 és 1972-ben Olga Petrova, Gjulnara Sarifova és Marija Torba érdekes és tartalmas cikkeket ismertettek az 1968-ban létesített Állami Azerbajdzsán Szőnyeg- és Iparművészeti Múzeum gyűjteményeit, új szerzeményeit és kiállításait. Ebből kiderül, hogy a múzeumban 400-nál több műtárgy van, s többsége XV—XVIII. századi azerbajdzsán szőnyeg, féművesség és kerámia alkotások, továbbá szőnyegkészítő szerszámok. A múzeum a város legrégebbi mecsetjében (XV. századi) kapott elhelyezést, Baku hangulatos óvárosi negyedében, s a múzeumban nemcsak kiállítás, hanem restaurátorműhely, könyvtár és előadóterem is van. (Olga Petrova, „Szokrovicsca nacionalnih kovrov”, Baku, Vecsernaja Gazeta, 2 janvarja 1969. N. 1/1726. A múzeum rövid ismertetése; Gjulnara Sarifova, „Pribrutenija novovo muzeja”, Baku, Vecsernaja Gazeta, 28 dekabrja 1970. 1970. N. 303/2333. A múzeum új szerzeményezéseinek ismertetése; Marija Torba, „Unikalnij Muzej”, Baku, Vecsernaja Gazeta, 28 aprelja 1972. N. 100/2745. A múzeum ebben az évben nyitotta meg az első kiállítást a közönség előtt.)

Dagesztán népeinek pazar népi iparművészetét mutatja be egy szép kivitelezésű könyv D. Csirkov összeállításában, Raszul Gamzatov neves dagesztáni költő előszavával. A könyv 1971-ben Moszkvában jelent meg orosz, francia és angol nyelven, 277 oldalon színes és fekete-fehér fényképekkel „Dekorativnoje iszkussztvo Dagesztana — Daghestan decorative art, Moszkva, 1971. A 200—269. oldalakon a könyvben tárgyalják a szerzők Dagesztán textil-, ill. szőnygművészetét, s e fejezetben értékes adatokat kaphatunk azokról a művészeti hatásokról, melyek az azerbajdzsánok szőnyeggyártását is befolyásolták.

Kubra Alijeva francia nyelven kiadott katalógusa kísérte a Párizsban bemutatott azerbajdzsán szőnyegkiállítását 1974-ben. (Kubra Alijeva, Catalogue Exposition de Tapis Azerbaidjais. Bakou, 1974. 15 p. 8 T.) A szerzőnő L. Kerimov legtehetségesebb munkatársa, s az Azerbajdzsán Tudományos Akadémia Építészeti és Művészettörténeti Intézetének Baku kutatója.

Szerik Davtjan örmény kutatónő „Örmény szőnyegek” című könyvében részletesen ismerteti a kaukázusi örmény szövött szőnyegeket, a Jerevánban 1975-ben megjelent alapvető munka egy nagyon kevés feldolgozott témát ölelt fel, mivel a szövött szőnyegekről eddig nagyon kevés szakkönyv jelent meg. A könyv örmény nyelven került kiadásra, orosz és angol ismertetéssel („Armjanszkij karpet” — „Armenian Pileless Carpets”, Jerevan, 1975. 66 sztr. XCV — V.T.). E munka segítséget ad az azerbajdzsán szövött szőnyegek megismeréséhez is. A palasz, kilim, dzsedzsím, verné, sadde, szilé, szumák szőnyegek fényképei és ornamentikáit mutatja be a nemrég elhunyt kitűnő felkészültségű örmény kutatónő.

Raszim Efendijev három nyelven (azerbajdzsán, orosz és angol) megjelent munkája a kutató több évtizedes gyűjtőmunkájának eredménye, s felöleli az azerbajdzsán iparművészet történetét a VII. századtól a XIX. század végéig. (Raszim Efendi, Decorative and Applied Arts of Azerbaijan, Baku, 190 p.) A kitűnő színes és fekete-fehér fényképekkel ellátott könyv röviden, de tartalmasan ismerteti az azerbajdzsán szőnyegművészetet is. Különösen értékesek a könyv feltételei az azerbajdzsán temetőkben látható ló és bárány alakú középkori sírkövekről, s az egyéb iparművészeti tárgyakról, mert ezek párhuzamos ábrázolásokat tartalmaznak a szőnyegek ornamentikáival kapcsolatban is.

Az azerbajdzsán és általában a kaukázusi szőnyegek ornamentikáinak értelmezésénél (a mintázatok jelentéseinek lehetséges magyarázatának munkájában) a legnevesebb szovjet szerzők munkáit használtam fel. K. V. Trever „A kaukázusi Albánia történelméről és kultúrájáról vázlatok, i. e. IV — i. u. VII. sz.”, Moszkva-Leningrád, 391 p. („Ocserki po isztorii i kulture Kavkazskoj Albanii, IV v. do n.e. — VII v. n.e.”). Trever a legkiválóbb kultúrtörténész volt a kaukázussal foglalkozó orosz-szovjet tudományos iskolának, s ebben a munkájában feldolgozta az antik görög és latin szerzők Kaukázusra vonatkozó forrásmunkáit. Igrar Alijev azerbajdzsán szerző az ókori Média történetét dolgozta fel alapvető munkájában („Isztorija Midii”, I. Baku, 1960. 360 sztr., T. CXVI., Karta: I—IV.). A szerző műve értékes kultúrtörténeti adatokat nyújt az ókori Média művészetéről, termeléséről, szokásaikról és hadászati-kereskedelmi kapcsolataikról.

A. K. Alekperov azerbajdzsán régész és néprajzkutató munkáit már említettük, ez a könyv is értékes párhuzamos adatokat adott az azerbajdzsán ornamentikák értelmezésével kapcsolatban. L. Kerimov alapvető munkáját szintén említettük, a szerző 1961-ben megjelent könyve nemcsak szövegében, de szerencsére rajzban is rögzítette az azerbajdzsán ornamentikákat, és egyben megadta a népies elnevezésüket is. N. I. Rzaev nemrég megjelent könyve nagyon értékes régészeti anyagokat mutat be és értelmez friss és rendkívül széles látókörrrel. A szerző a leletanyagok alapján mutatja be az ókortól egészen a napjainkig élő tradíciókat (történelem előtti, zoroasztrikus, judaizmus, kereszténység és az iszlám), s meggyőzően bizonyítja, hogy a tárgyak formái, ornamentikái milyen régi kultuszokat hordoznak a Kaukázusban („Iszkussztvo Kavkazskoj Albanii. IV v. do n. e. — VII. v. n. e.”). A könyv Bakuban jelent meg, 1976-ban, 255 oldalon, 195 értékes rajzot ábrával. R. Efendijev könyve is értékes analógikus adatokat nyújt az ornamentikák eredetével és értelmezésével kapcsolatban.

Az imaszőnyegek problematikája újabb és nagyobb tanulmány megírását követeli, továbbá néhány lényeges dolog alaposabb tisztázását. A kaukázusi imaszőnyegek bemutatásánál és az imaszőnyegek kultuszával kapcsolatban a következő alapvető munkákat használtam fel.

Goldziher Ignác: Az iszlám (Budapest, 1881. 354 p.) című könyvében írta le a kairói Al-Azhar mecsetben lezajlott imaszertartást. A világhírű magyar tudós kiter a halak, kígyók, kövek, fák kultuszára, a templomok formáinak átvételére és szaff-szőnyeg névnek eredetére.

Adam Mez svájci tudós 1922-ben Heidelbergben kiadott munkáját az iszlám reneszánszáról érthetetlen okoknál fogva a szőnyegkutatók alig használták fel, pedig ez a mű rendkívüli értékes adatokat tartalmaz a kalifátus fénykorának életéről („Die Renaissance des Islams”, 1922.). A könyv feltárja a szőnyegkultusz világi és egyházi vonatkozású oldalait, a szőnyegek anyagára, a festésekre, festésre, a színekre és a szőnyegek felhasználására is kiter a szerző, s mindezt középkori arab szerzők adatai alapján. Washingtonban 1974-ben nagy kiállítást rendeztek a Textil Múzeumban, ahol bemutatták a mohamedán imaszőnyegek összes fajtáit, s ebből az alkalomból szép kivitelezésű katalógust adtak ki (Prayer Rugs, Washington, 1973. 139 p.). A kiállítás katalógusának előszavát Richard Ettinghausen és mások írták, de ez a tanulmány a kaukázusi imaszőnyegek lényeges kérdéseit alig tárgyalja, viszont tartalmasan felvázolja az imaszőnyegek felhasználásának történetét. Ibn Battuta, Egyiptom leírása című munkát Prileszky Csilla fordításában használtam fel (Budapest, 1976. Arabok című antológia, 68—79. oldalán). A XIV. századi arab utazó ebben a munkájában írta le az egyiptomi derviskolostorok szokásait és az imaszőnyegek felhasználását. Patricia L. Fiske imaszőnyegekről (Prayer Rugs, Washington, 1974. 39 p.), majd a kaukázusi szőnyegekről írt katalógusa (Caucasian Rugs, Washington, 1975. 43. p) nagyon értékes képanyagokat ismertet. A középkori mohamedán könyv- és miniatúrafestőművészet szőnyegművészethez közelálló képeit és leírásait a következő alapvető könyvekből használtuk fel: B. Denike, La Peinture Iranienne, Moscou, 1938. 162 p.; Thomas W. Arnold, Painting in Islam, New York, 1965. 159 p. Az első nemzetközi szőnyegkiállítás 1891-ben Bécsben megjelent katalógusa még szétválasztja az azerbajdzsán és a kaukázusi szőnyegeket, s azerbajdzsán szőnyeget a perzsa csoportba sorolta („Katalog der Ausstellung Orientalischer Teppiche im K. K. Österr. Handels-Museum” Wien, 1891. 290 p.). A kaukázusi szőnyegek közül ismertetik a Sirván-, Karabagh-, Gendze-, Kazak-, a Lezg-, a Baku-, Moghan-, Csecsen-, Kabrisztan-, Dagesztán-, Kuba- és az ismertebb kaukázusi szövött szőnyeget.

H. Ropers 1922-ben kiadott könyvében az előbbi felosztást követi, de a fajtákat már a Talis szőnyeggel kiegészíti, sőt a szerző megemlíti, hogy a kilim szőnyegek hazája lehetséges, hogy a Kaukázus volt („Morgensländische Teppiche”. Berlin, 1922. 179 p. „Kaukasische Teppiche” 75—88 pp.).

Heinrich Jacoby, Sammlung Orientalischer Teppiche, Berlin, 1923. 140 p. E régi szakmunkában a szerző bemutatja a XV—XIX. századi régi kaukázusi szőnyeget is (36—83 oldalakon), s ebben a munkában fogalmazódnak meg a kaukázusi szőnyegek vitakérdései a régi kaukázusi szőnyegek eredetéről, készítéséről és nemzetiségi származásáról.

Arthur Upham Pope amerikai szőnyegszakértő egyike volt azoknak a szakértőknek, akik tagadták a régi sárkányos szőnyegek örmény származását és a kaukázusi Kuba városát jelölték meg a szőnyegek készítési helyül. Az 1926-ban megrendezett kiállítás könyvnek beillő katalógusában öt darab régi kaukázusi szőnyeget mutat be a szerző, ebből két darab XVI—XVII. századi sárkányos szőnyeg. („Catalogue of a Loan Exhibition of Early Oriental Carpets”, Chicago, 1926. 122 p. Carpets from the Eastern Caucasus: 81—89.p.)

R. Neugebauer és Siegfried Troll kézikönyvének tizennegyedik teljesen átdolgozott kiadása 1930-ban Lipcsében jelent meg („Handbuch der Orientalischen Teppichkunde”, Leipzig, 1930. 111 p. Tafel 128., Motivblatt I—VIII., 1 karta.). A kaukázusi szőnyegekről szóló fejezet elég szerény, de ebben a szakmunkában is megjegyzik, hogy Észak-Perzsiában az azerbajdzsán

tartományban fejelett a szőnyegkészítés („Kaukasus-gebiet”: 39–45 p.). A fenti munkát 16 színes tábla díszíti, s ebből 3 Sirván szőnyeget mutat be.

A csikágói Művészeti Intézet szőnyegkiállításán 1947-ben 114 antik szőnyeget mutattak be, a szőnyegek többsége régi perzsa, indiai és török szőnyeg volt, de húsz darab régi kaukázusi szőnyeg is szerepelt. A katalógus képei között 2. és a 68. régi sárkányos szőnyeg a XVII. századból, ezenkívül két darab (64. és a 65.) szumák szőnyeget is bemutatnak, pontosabban a 65. tulajdonképpen Szilé-szőnyeg. („The Art Institute of Chicago an Exhibition of Antique Oriental Rugs, Chicago, 1947. 70 p.)

A második világháború utáni legnagyobb európai kaukázusi szőnyegkiállítást 1961-ben Hamburgban rendezték, Kurt Erdmann és Ulrich Schürmann neves német szőnyegszakértők. A kiállításon 128 darab XVIII–XIX. századi kaukázusi szőnyeget mutattak be, ebből a katalógus fényképpel ismert 17 darab szőnyeget, a többi szőnyeget csak rövid leírás mutatja be („Kaukasische Teppiche. Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg vom 28. Juli bis 27. August 1961. Hamburg, 32 p.). A kiállításnak igen nagy sikere volt, mert az egész európai és amerikai kaukázusi szőnyegkutatást felélénkítette.

A kaukázusi szőnyegkutatás újabb előrelépését jelentette a Majna-Frankfurtban (NSZK) 1962-ben megrendezett Kaukázusi szőnyegek című kiállítás, ahol 122 darab kaukázusi szőnyeget mutattak be. A kiállítás katalógusa minden egyes tárgyról közölt fekete-fehér fényképfelvételt és a tárgyakat szakszerű leírás ismerteti. A kiállítás kitűnő katalógusát P. W. Meister és Kurt Erdmann előszava kíséri, résztvettek a munkában Friedrich Spuhler, Ulrich Schürmann és H. Jacoby neves szőnyegszakértők is. (Kaukasische Teppiche. Ausstellung. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt)

Armen E. Hangeldian (Tappeti d'Oriente, Milano, 1963. 187–230 p.) olasz nyelvű szőnyegkönyvében egy nagyobb fejezetben tárgyalja a kaukázusi szőnyeget, s megemlíti, hogy a Karabagh hegységben működhettek azok a híres műhelyek, ahol a perzsa főurak parancsára a kitűnő kaukázusi szőnyegek készültek.

Az első modern alapvető szakkönyvet a kaukázusi szőnyegekről Ulrich Schürmann neves kölni üzletember és szőnyegszakértő írta, s a könyv Braunschweigben (NSZK) a Klinkhardt és Biermann kiadó gondozásában jelent meg. A könyv röviden bemutatja a kaukázusi szőnyegek struktúráját, színeit, rajzát, a legrégibb (XVII–XVIII. századi) és a múlt században keletkezett kaukázusi szőnyeget, illetve ezek fajta szerinti csoportjait. Százhuszonnyolc szőnyeget írt le a szerző, ebből 56 színes felvétel és 39 fénykép illusztrál, tékép és táblázat is segíti a szőnyegek közötti eligazodást (U. Schürmann, Kaukasische Teppiche, Braunschweig, 24 p. 56 Farbtafeln, 39 Abbildungen).

Az előbbi németül kiadott munkát gyorsan követte Ulrich Schürmann angol nyelvű szakkönyve (U. Schürmann, Caucasian Rugs, Braunschweig, é.n. 359 p.), de ebben a könyvben már minden egyes szőnyeget és himézst is színes képekkel mutatnak be, s a szerző 142 műtárgyat ismertet. Elmondható, hogy L. Kerimov és U. Schürmann szakkönyvei a kaukázusi szőnyegkutatás kézikönyvei lettek. A fenti szerző képeskönyveit (albumait) a keleti szőnyegekről szintén hasznosan lehet forgatni, mivel kitűnő összehasonlítási alapot képeznek, ezekből kettőt ismerünk és színes képanyaguk is megfelelő (U. Schürmann, Orientteppiche, Wiesbaden, é.n. 80 p.; U. Schürmann, Teppiche aus dem Orient, Wiesbaden, é.n. 223 p.).

Charles W. Jacobsen, Oriental Rugs a Complete Guide, Tokyo-Vermont, 1966. 479 p. című angolul megjelent munkája lexikonszerűen dolgozta fel a keleti szőnyegek legfontosabb ismérveit. Képanyaga jól használható.

Stanley Reed színes képekkel ellátott könyve a futólagosan érdeklődők részére íródott, ezek az albumok mégis hasznosak, mert alig ismert szőnyeget mutat-

nak be (Oriental Rugs and Carpets, 1972. 96 p.). A munka első kiadása 1967-ben jelent meg.

Harold M. Keshishian rota eljárással készült kiállítási vezetője (képek nélkül) hírt ad az Arts Club of Washington Kaukázusi szőnyegkiállításáról (Rugs of the Caucasus, Washington, 1967. 18 p.). A kiállításon a műgyűjtők és a Textil Múzeum harminc kaukázusi szőnyeget mutattak be.

A keleti szövött szőnyegek kutatásának legfontosabb kézikönyve lett Anthony N. Landreau és W. R. Pickering szerzők könyve, mely a washingtoni Textil Múzeum gondozásában jelent meg. Ez a kitűnő munka 113 szövött szőnyeget mutat be (From the Bosphorus to Samarkand Flat-Woven Rugs, Washington, 1969. 112 p.).

Az iszlám világának legszebb szőnyegeit mutatták be 1968-ban a Majna-Frankfurt Iparművészeti Múzeumában (Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt). A híres Joseph V. McMullan gyűjtemény (New Yorkból) dr. Ulrich Schürmann ismertette a fenti kiállítás katalógusában. A kiállításon tíz darab régi (XVII–XVIII. századi) kaukázusi szőnyeg is szerepelt. (Islamische Teppiche. The Joseph V. McMullan Collection New York. Ausstellung. Frankfurt, 1969. 163 p. Abb. 81.)

Schamil Farensadeh szemelvényes kiskönyvében a kaukázusi szőnyegek legszebb típusait (18 darabot) mutat be, s kitűnő rajzokkal szemlélteti az ornamentikákat. (Kaukasische Teppiche. Braunschweig, 1971. 47 p.)

Raoul Tschebull a kaukázusi kazak típusú szőnyegekről írt könyve 40 darab nagyon szép és régi kazak szőnyeget mutat be, s ebből 22 darabot színes fényképek. Minden egyes szőnyeget kitűnő szakleírás kísér, a kiadvány bevezető szövege rövid és túlságosan általános (R. Tschebull, Kazak Carpets of the Caucasus. New York, 1971. 104 p.). A mű gondozását elősegítette az USA-ban működő szőnyegtársaság és a keleti kutató intézet is.

Reinhard G. Hubel általános keleti szőnyegkönyvének kaukázusi fejezete egyike a legjobban megírt rövid összegezéseknek, s ez a könyv is a szőnyegkutatás egyik klasszikussá vált kézikönyve. (R. G. Hubel, Ullstein Teppichbuch. Frankfurt/M. 1972. 362 p.).

David Sylvester írt egy érdekes bevezetőt a világhírű Joseph V. McMullan New-York-i gyűjteményének 1972. évi londoni kiállítási katalógusába, s ebben az írásban fejtegeti a nyugati világ véleményét a keleti szőnyegekről. A könyvnek beillő katalógust prima színes képek illusztrálják (Islamic Carpets from the Joseph V. McMullan Collection. London, 1972. 149 p.).

May H. Beattie neves angol szőnyegkutatónő állította össze a híres Thyssen-Bornemisza keleti szőnyeggyűjtemény katalógusát, s ebben régi kaukázusi szőnyegek is szerepelnek (The Thyssen-Bornemisza Collection of Oriental Rugs. Castagnola, 1972. 132 p. Plate XVIII.).

Ian Bennett Oriental Carpets and Rugs (London, 1972, 128 p.) című képeskönyve azért érdemel figyelmet, mert kitűnő színes képek illusztrálják, s a világ legnagyobb szőnyeggyűjteményeiből a legszebb szőnyeget mutatja be az albumszerű könyv.

M. S. Dimand és J. Mailey nagyszerű könyve a New York-i Metropolitan Museum of Art keleti szőnyegtárát mutatja be. A könyv 234 darab szőnyeget ismertet szakszerűen, főként fekete-fehér fényképekkel. A Kaukázusi szőnyegek című fejezetben (265–285 p.) különösen értékesek a régi örmény sárkányos, kuba-típusú, szumák és szilé-szőnyegek leírása. (Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art, New York, 1973. 353 p.)

Mildred B. Lanier az angol szőnyegek mellett ismerteti könyvében az amerikai Williamsburgban levő keleti szőnyeget, köztük a régi kaukázusiakat is (38-tól a 49. tételig). Ezek a szőnyegek régi sárkányos vagy kuba-típusú kaukázusi szőnyegek. (English and Oriental Carpets at Williamsburg. The Colonial Williamsburg Foundation, Virginia. é.n. 104–130 p.)

Franz Bausback, ill. Peter Bausback színes képes katalógusa 52 darab kaukázusi szőnyeget mutat be szakszerű rövid leírással (a katalógusban összesen 100 különböző szőnyeg szerepel). A kitűnő összeállítású

könyvecske jó összehasonlítási alapot nyújt a kaukázusi szőnyegek azonosításánál. (Alte und antike Meisterstücke Orientalischer Teppichknüpfkunst, Mannheim, 1973. 208 p.) Közel-Kelet és elsősorban e földrész szőnygművészetét mutatta be a csikágói 1974-ben megrendezett kiállítás. A katalógus keleti szőnyegekkel foglalkozó részét Donald Jenkins írta és a kiállításon 125 szőnyeget mutattak be, s ebből 32 darab kaukázusi szőnyeg is szerepelt, köztük régi Cseláberd szőnyegek is. (Near Eastern Art in Chicago Collections, Chicago, 1974. 48 p.)

S. A. Milhofer ismert német szőnyegkutató keleti szőnyegekkel foglalkozó kézikönyve lexikonszerű felvilágosítást nyújt a kaukázusi csomózott és szövött szőnyegek különböző fajtáiról is. (Orient-Teppiche — das kleine Handbuch, Hannover, 1974. 185 p.)

Patricia L. Fiske állította össze a magángyűjteményekből kiállított keleti imaszőnyegek katalógusát. A kiállítást a washingtoni Textil Múzeumban rendezték 1974-ben és 33 különböző imaszőnyeget mutattak be. Ezek között Kazak-, Sirván-, Karabagh-, Talis-, Dagesztán és egy furcsa állatfigurákkal díszített imaszőnyeg is szerepelt. (Prayer Rugs from Private Collections, Textile Museum, Washington, 1974. 33 p.) Ugyancsak az előbbi kutató a szerzője a kaukázusi szőnyegek bemutató kiállítási katalógusnak, ahol 46 darab kaukázusi szőnyeg és szőnyegtáska szerepelt, és szintén a washingtoni Textil Múzeumban került kiállításra 1975-ben. (Caucasian Rugs from Private Collections, Textile Museum, Washington, 1975. 43 p.)

Charles Grant Ellis amerikai kutató volt az 1975-ben Washingtonban megszervezett régi kaukázusi szőnyegek című kiállítás rendezője és katalógusának összeállítója. A kiállításon 37 darab régi kaukázusi szőnyeg szerepelt, köztük sárkányos szőnyegek is, továbbá a Kuba-Sirván és a Karabagh csoportba sorolható szőnyegek.

A katalógus megemlíti az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében levő régi örmény sárkányos szőnyegek is. (Early Caucasian Rugs, The Textile Museum, Washington, 1975. 111 p. A kiállítás a múzeum fennállásának 50. évfordulójára készült.) A fenti szerző egy korábbi tanulmányában foglalkozik a Textil Múzeum tulajdonában levő kaukázusi szőnyegekkel, de mind a két tanulmány elsősorban leíró és bemutató jellegű (Charles Grant Ellis, Caucasian Carpets in the Textile Museum, Istanbul, 1970. 194—208 p.). Az USA-ban levő szőnyegyűjtemények nagyon gazdagok kaukázusi szőnyegekben is, ehhez képest a kutatómunka ebben az ágazatban nem mutat fel nagyobb eredményeket.

Oriental Rugs from Canadian Collections a címe a könyvnek is beillő katalógusnak, melyet a kanadai szőnyegyűjtők társaságának támogatásával adtak ki Torontóban. Az 1975-ben megrendezett kiállítás 80 darab keleti szőnyeget mutattak be, s ebből 30 kaukázusi volt. (A katalógust összeállították: Roger F. Gardiner és Max Allen, Oriental Rugs from Canadian Collections, Toronto, 1975. 176 p.)

A Fritz Nagel üzletház (NSZK-ban, Stuttgartban) kiadott árverési katalógusai értékes összehasonlítási anyagot képeznek, ugyanakkor a Nyugat-Európában kialakult keleti szőnyegárakról is megbízhatóan tájékoztatnak. A katalógusok összeállítását dr. Fritz Nagel és Gert K. Nagel végzi, a kiadványokat szakkönyv bibliográfiák, érdekes rövid tájékoztatások (például az ornamentikákról) kísérik. (256. Auktion, Stuttgart, 1975. 96 p.; 259. Auktion, Stuttgart, 1975. 196 p.; 261. Auktion, Stuttgart, 1976. 144 p.; 267. Auktion, Stuttgart, 1977. 240 p.)

A Mannheimben levő E. Engelhardt üzletház hasznos katalógusokat ad ki a kereskedelmi forgalomban kapható régi, de főleg az újabb készítésű keleti szőnyegekről. Az 1974-ben kiadott katalógus még egyszerű és szerény füzetecske, de 1975-ben már egy nagy albumot adtak ki. (Perlen unter den Teppichen des Orients, Mannheim, 1974. 30 p.; Perlen unter den Teppichen des Orients, Mannheim, 1975. 190 p.)

A világhírű Sotheby londoni üzletház (London, 34—35 New Bond Street) katalógusai is sok segítséget

adhatnak a keleti szőnyegek meghatározásához. Az 1976. áprilisi árverésre kiadott iszlám szőnyegek c. katalógus régi perzsa, török, indiai szőnyegek mellett régi Kuba-, Kazak-, Sirván és Derbend-típusú szőnyegek is ismertet (31—36. tételszám alatt). Ezeket a szőnyegek az angol előkelő körök ízléséhez igazodva váltakozva hol hölgyeknek, hol férfiaknak ajánlja. A katalógus 58 darab XVI—XIX. századi prima szőnyeget ismertet. Sotheby's, Catalogue of Islamic Rugs and Carpets from the 16th to the 19th Century, London, 1976. 109 p.)

Stefan A. Milhofer 1976-ban angolul kiadott könyve a keleti szőnyegek színével foglalkozik (a könyv német kiadása 1971-ben Zürichben Orientteppiche címen megjelent) és az Oxfordban újra kiadásra kerülő munkát színes fényképek kísérik. A könyv kaukázusi szőnyegekkel foglalkozó fejezete 13 darab szőnyeget ismertet. (The Colour Treasury of Oriental Rugs, Oxford, 1976. 134 p.)

A Londonban 1976-ban megrendezett rendkívüli nagy iszlám művészeti kiállításon a keleti szőnyegek közül főleg a perzsa és anatóliai szőnyegek szerepeltek, s csak egyetlen régi sárkányos szőnyeg volt kiállítva (70. Dragon Carpet, Caucasus 1700). A kaukázusi és a közép-ázsiai szőnyegek mellőzése érthetetlen, mivel ezek a szőnyegfajták közel-keleti művészet kvalitáson készítményei. (The Arts of Islam. Hayward Gallery, 1976. London, 71—118 p.)

Daniel S. Walker állította össze a Cincinnati Művészeti Múzeum kiállításának szőnyegkatalógusát. Az 1977-ben kiadott katalógusban 42 keleti szőnyeg szerepel, ebből 11 darab a kaukázusi csomózott és szövött szőnyeg. A 17. számú Cseláberd-Karabagh szőnyeg mintázatáról a szerző tévesen állítja, hogy ez az ornamentika az orosz sas szárnyainak rajzolata, mivel ismeretes, hogy ez az érdekes mintázat a napkeresztből és virágokból állt össze. (Oriental Rugs in Cincinnati Collections, Cincinnati, 1977. 103 p.)

Angela Völker és Wilhelm Hein volt a szerzője az iszlám művészetéről kiadott osztrák katalógusnak, mely 1977-ben jelent meg a Schloss Halbturnban megrendezett reprezentatív kiállítás alkalmából. A kiállításon a fém-, kerámia- és színesecsempe tárgyakon kívül rendkívüli értékes keleti szőnyegek is szerepeltek, a 35 darab keleti szőnyegből 8 darab régi kaukázusi szőnyeg volt, természetesen a bécsi Iparművészeti Múzeum világhírű szőnyegtárából. (Kunst des Islam, Ausstellung. Schloss Halbturn, 1977. 93 p.)

Peter Ineichen zürichi üzletház árverési katalógusa, az árak megjelölésével 119 darab keleti szőnyeget ismertet, ebből 65 db a kaukázusi csomózott és szövött (Auktion XXI. Teppiche, Zürich, 1977. 35 p.).

Az amsterdami Rijksmuseum 1977-ben keleti szőnyegkiállítást rendezett, a 78 darab bemutatott szőnyegből 14 kaukázusi volt, továbbá három darab szumák is szerepelt. A kiállítás katalógusát A. M. L. E. Mulder-Erkelen állította össze (Oostarse tapijten uit de schenking Van Aardenne, Rijksmuseum, Amsterdam, 1977. 46 p.).

A franciák nem sokat foglalkoznak a keleti szőnyegekkel, ezért figyelemre méltó Pierre Kjølberg 19. prima színes képpel és kitűnő rajzokkal ellátott tanulmánya, mely Connaissance des Arts című lapban 1977-ben jelent meg. (Tapis du Caucase Connaissance des Arts, No. 302 Avril 1977, 56—65 p. Paris)

Raymond Benardout londoni üzletház tulajdonos és neves szőnyegszakértő kaukázusi szőnyegkönyve értékes eligazítást nyújt ebben a kutatási ágazatban. A könyvet 67 színes fénykép, szellemes rajzok, táblázatok és térkép teszi változatossá. Az egyes kaukázusi szőnyegfajtákat velősen és tömören ismerteti a szerző és a legjellemzőbb szőnyegtípussal illusztrálja. A könyv, mint a szerző minden korábban megjelent munkája szép kivitellezésű. (Caucasian Rugs, London, 1978. 96 p.)

Serare Yetkin istanbuli professzornő 1978-ban megjelent kétkötetes munkájában ismerteti a Türk ve İslam Eserleri Museum és a Török Mecset szőnyekeit, ill. még néhány mecsetből származó régi kaukázusi szőnyegek. Ez a kétkötetes könyv rendkívüli gazdag tárháza

a régi kaukázusi szőnyegeknek, mert csak Törökország területéről 103 darab régi és különböző fajtájú kaukázusi szőnyeget ismertet. A gyűjtemény gazdagságára jellemző, hogy csak sárkányos szőnyegek közül 23 példányt mutatnak be, s e szőnyegfajta gazdagsága felülmúlja az amerikai gyűjteményekét is. A kitűnő kivitelezési, adatokkal és képekkel bőségesen ellátott kétkötetes mű a kaukázusi szőnyegkutatásnak rendkívüli erőteljes lendületet fog adni. A londoni Oguz Press könyvkiadóvállalat és annak lelkes szervezője Robert Pinner szőnyegszakértő érdeme sem kevesebb, mint a szerzőé, mivel a munka ösztönzője Pinner úr volt. Az első kötetben a szerző ismerteti a törökországi kaukázusi szőnyeggyűjteményeket, ill. szőnyegek, a második kötetben pedig a külföldi múzeumokban levő legszebb régi kaukázusi szőnyeget. Az Iparművészeti Múzeum sárkányos szőnyegei a 124., 138., 144. oldalon szerepeltek, az esztergomi Keresztény Múzeumban őrzött sárkányos szőnyeg a 130. tételeszám alatt, s az Iparművészeti Múzeum növényi mintás szőnyege a 176. tétel alatt látható (a második kötetben). A kétkötetes munka a teljes ismeretlenségből hozott fel és mutat be 103 darab régi kaukázusi szőnyeget. A másik érdeme, hogy a törökországi gyűjtemények anyagát egybeveti a külföldi gyűjtemények kaukázusi szőnyeganyagával, s ezzel a kutatást nagyon megkönnyíti. A mű rendkívül hasznos, mégis megjegyzendő, hogy tartalmilag úgy tűnik, kevés újabb történeti vagy elvi kérdést vet fel, kerüli a hipotéziseket, s a kaukázusi szőnyegművészet és az anatóliai szőnyegművészet kialakulásának, kölcsönhatásainak vizsgálatát egyelőre mellőzi. Valószínű, hogy a gazdag szőnyeganyag feltárása annyira igénybe vette a szerzőt, hogy a szőnyegek történetének további elemzése csak a jövőben végezhető el. (Serare Yetkin, *Early Caucasian Carpets in Turkey*. I. XV. p. Plate 103. — II. 124 p. Plate 228. Oguz Press, London, 1978.)

Friedrich Spuhler a berlini Iszlám Művészeti Múzeum kurátora pazar kiadású könyvben foglalta össze és adta ki 1978-ban Londonban, a Keir Gyűjteményben levő muzulmán szőnyegek és textíliák tudományos leírását. A tudományos munka előszavát Londonban élő hazánkfia Edmund Unger írta, s meleg szavakkal emlékezik meg az Iparművészeti Múzeum igazgatóiról, Radisch Jenőről, Layer Károlyról, akik Budapesten 1914-ben egy monumentális („Erdélyi török-szőnyegek”) kiállítást szerveztek. A könyvben viszonylag kevesebbet foglalkoznak a kaukázusi szőnyegekkel, jóval többet a perzsa, az indiai, az egyiptomi és anatóliai szőnyegekkel, mivel a gyűjtemény nagyobb részét ez képezi. A könyvben ismertetett sárkányos szőnyeg (67 Dragon Carpet, Caucasus, c. 1700) nagyon közel áll az esztergomi Keresztény Múzeumban őrzött régi örmény sárkányos szőnyeg mintázatához. A másik három szőnyeg a Kuba vidék készítményeihez áll közel. A Kaukázusi szőnyegek című 6. fejezet 131. oldalától a 138. oldalig terjed. (*Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*, London, 1978. 251 p. Plate 151.)

A Szőnyeglexikonokkal külön érdemes foglalkozni, mivel ezek a keleti szőnyegkutatás elmélyülésével nélkülözhetetlen tudományos könyvekké váltak. A magyarországi keleti szőnyegkutatás helyzetét jellemzi, hogy ezek a fontos szakkönyvek a legtöbb művészettörténeti szakkönyvtárból hiányoznak. Az egyik legismertebb kislexikont egy tapasztalt szőnyegkutató, Heinrich Jacoby állította össze, s német nyelvű kiadása 1949-től 1966-ig nyolc esetben megtörtént, olyan nagy volt iránta az érdeklődés. (ABC des echten Teppichs, Tübingen, 1966. 137 p. Térképpel és bibliográfiával.)

Kurt Zipper (*Orientteppich. Das Lexikon*, Braunschweig, 1970) keleti szőnyeglexikonja nincs tudomásom róla, hogy bekerült volna valamelyik magyar szakkönyvtárba. Az utólagos megrendelésre nincs lehetőség, s ez a keresett könyv kiadása után nagyon gyorsan elfogyott. A müncheni Bruckmann's Könyvkiadó adta ki a közepes nagyságú, de a maga nemében kitűnő és pontos népszerű Bruckmann's Teppich-Lexikon-t. A lexikon Effi Biedrzynski állította össze és Münchenben 1974-ben jelent meg, s az ára is elérhető volt (48 DM). E lexikon jóságát

a sok rajz biztosítja, a színes képek száma nem nagy, de a szerző a legfontosabb képeket közölte le, s pontos, részletes térképek egészítik ki a lexikon mondanivalóját. A lexikont a kutatók, főiskolások vagy a keleti szőnyegek iránt érdeklődők is haszonnal tanulmányozhatják. (Bruckmann's Teppich-Lexikon, München, 1974, 304 p.)

J. Iten-Maritz svájci szőnyegszakértő és üzletház-tulajdonos vezetésével, s szerkesztésében jelent meg 1977 októberében, Zürichben a világ legjobb és legértelmesebb szőnyeglexikona. A lexikon cikkei éveken át folyamatosan leközöltek a modern és a keleti szőnyegkutatás legnépszerűbb folyóirata, az NSZK-ban megjelenő „Heimtext” (Herford) német nyelvű textilszakfolyóirat. A minden igényt kielégítő tudományos mű elkészítésébe a lexikont szerkesztő J. Iten-Maritz tizenöt különböző tudóst és kutatót vont be, s a szakma legjobb grafikusait és fényképészeit. Kitűnő színes és fekete-fehér fényképek, a szőnyegek legjellemzőbb rajzai és ornamentikái, térképek és táblázatok, szakirodalmi bibliográfia és múzeumok jegyzéke teszi teljessé a rendkívüli nagy munkát. (*Enzyklopädie des Orientteppichs*, Herford-Zürich, 1977. 371 p.) E nagyszerű könyv ára 1978-ban kb. 200 DM volt.

Külön kell megemlíteni H. M. Raphaelian keleti szőnyegek ornamentikáinak szimbolikájáról írt könyvét (*The hidden language of symbols in Oriental Rugs*. New York, 1953). A szerzőnek az örmény szőnyegekről írt könyve (*Rugs of Armenia their History and Art*, New York, 1960. 51 p.) is értékes adatokat szolgáltat a kaukázusi népek művészetéről. Az örmény szőnyegek ornamentikáiról nagyon érdekes elképzeléseket állított fel a szerző, s érvelve fogalmazta meg a kínai, az indiai, az egyiptomi befolyás jelenlétét az örmény művészetben. A kaukázusi szőnyegkutatás szempontjából minden egyes katalógusnak nagy jelentősége van, abban az esetben is, ha a kiadvány nagyon szerény. Nemrég került a birtokunkba a washingtoni Textil Múzeum 1948-ban kiadott katalógusa (*Dragon Rugs a Loan Exhibition from American Public and Private Collections*, Washington, 1948. 16 p.), e kiadványban 37 darab kaukázusi szőnyeg szerepel, s a 4. Sárkányos szőnyeg (Dragon Rug) a Textil Múzeum tulajdona és XVII. századi keletkezésűnek vélik. Ez a szőnyeg méretben, formájában és mintázatában nagyon hasonlít az esztergomi Keresztény Múzeumban őrzött ún. „Szent Jobb” régi örmény sárkányos szőnyeghez.

Dobrila Stojanovics a szerzője a Belgrádban 1971-ben megrendezett Keleti szőnyegek című kiállítás katalógusának (*Oriental Rugs and Carpets*, Museum of Applied Arts, Belgrade, 1971. 56 p. I. VI. T.). A fenti kiadványban XXIX. számú Cseláberd szőnyeg mintázatában megfigyeljük az Iparművészeti Múzeum szintén XIX. századi Cseláberd szőnyegével. Érdekes és ritka a XIX. táblán bemutatott Dagesztán, Kilim szövésű imaszőnyeg, mely XIX. századi.

John Mills angol kutató a szerzője egy nagyon hasznos könyvecskének, mely az itáliai és flamand középkori festők (XIV—XVII. századi) képein szereplő keleti szőnyegek mutatja be. Ez a különböző fajtájú keleti szőnyegek korának és fajtájának azonosításához nyújt megbízható segítséget, s előmozdítja a keleti szőnyegek kultuszának és ornamentikájának kutatását is. Nagyon hasznos lehetne, ha megfelelő képi illusztrációval a magyarországi festményeket is feltárnánk, mert a hazai múzeumokban őrzött külföldi és magyar festők képein szintén vannak keleti szőnyegábrázolások.

A Régi azerbajdzsán szőnyegek az Iparművészeti Múzeum szőnyegtárában című tanulmányom alaposabb tétele érdekelt az azerbajdzsán építőművészet néhány XII—XV—XVII. századi emlékét is a kiállításon bemutattam, hogy ezzel is érzékeltessem a középkori művészetük kimagasló eredményeit. A bakui sírván sahos (királyok) XV. századi palotája Kelet építőművészetének gyöngyszeme. A Baku környékén épült középkori várrendszer, a kikötő kiépítése és az újabban feltárt forrásmunkák egyértelműen azt bizonyítják, hogy a középkorban Itália kereskedővárosai és Azerbajdzsán között élénk kereskedelmi és diplomáciai kapcsolatok voltak. Az azerbajdzsán építőművészet és egyéb művé-

szeti ágazatok ismertetésénél igénybe vettem L. Sz. Bretanickij, Sz. A. Dadasev és M. A. Uszejnov építészettörténeti munkáit. Felhasználtam az azerbajdzsánban készített jegyzeteimet és előadásaimat is. Ha az azerbajdzsán miniatűrművészet középkori remekait még jobban feltárják, ezt remélhetjük, hogy bőséges adatokat kaphatunk a középkori azerbajdzsán szőnyegművészetéről is, mivel a miniatűrfaestők gyakran ábrázoltak képeiken keleti szőnyegeket is.

A magyar szőnyegkutatók az első világháború előtti időkben és a két világháború között is inkább a perzsa és az anatóliai szőnyegekkel foglalkoztak, s a kaukázusi és a közép-ázsiai szőnyegekkel keveset törődtek. Csányi Károly 1924-ben megrendezett szőnyegkiállításán az Iparművészeti Múzeumban 169 bemutatott keleti szőnyeg közül csak 17 darab volt kaukázusi, igaz, hogy ezek a kiállítás szerény és fénykép nélküli vezetőjében már külön fejezetben szerepelnek a 93–109. tételeszám alatt. A kaukázusi szőnyegek nemzetiségi származásánál csak az örmények neve nyert említést, a többi szőnyeg a kaukázusi városok, tájak elnevezései alatt szerepeltek. (Csányi Károly, Régi keleti szőnyeg kiállítása a Magyar Szőnyegkedvelők Egyesületének Budapest, 1924. 38. p.) A magyar művelődéstörténet nagy vesztesége, hogy e kiállításon szerepelt XV–XVIII. századi antik kaukázusi szőnyegekről fényképek nem maradtak fenn, s ezeknek a műtárgyaknak a többsége a második világháborúban eltűnt.

Egyed Edit 1962-ben szervezett „Keleti szőnyeg kiállítás az Iparművészeti Múzeumban” szintén bemutatott 22 darab csomózott és szövött kaukázusi szőnyeget, a kiállításon egyébként 90 darab különböző keleti szőnyeg szerepelt. A néhány szövegoldallal és fényképpel ellátott kisebb kiállítási vezetőben nem volt rá mód, hogy a szerző a kaukázusi szőnyegekről szóló ismereteit kifejtsse. (Keleti szőnyeg kiállítás — Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1962. 28. p. és 16 fénykép, ebből három kaukázusi szőnyeg fényképe.)

Gombos Károly az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum évkönyvében 1975-ben francia nyelven ismertette a múzeum régi örmény sárkányos szőnyeget (Károly Gombos, Les tapis anciens arméniens, *Ars Decorativa*, Nr. 3. Budapest, 1975, 41–59 p.). Ugyancsak a fenti szerző mutatta be az Iparművészeti Múzeum új szerzeményezésű régi örmény sárkányos szőnyeget német nyelven a múzeum évkönyvében. Korábban ezeket a régi kaukázusi szőnyegeket a nemzetközi művészeti közvélemény nem ismerte. A tanulmányokban természetesen az egész kaukázusi szőnyegművéség kérdéseire kitért a szerző. (Károly Gombos, Alte armenische Drachenteppiche, *Ars Decorativa* Nr. 5. Budapest, 1977. 63–73 p.)

Az NSZK-ban megjelenő „Heimtex” textilipari folyóirat keleti szőnyegekkel foglalkozó része rendszeresen leközli a magyar szerzők keleti szőnyegtanulmányait. Gombos Károly e folyóirat hasábjain ismertette a régi örmény sárkányos szőnyegeket, az esztergomi Keresztény Múzeumban őrzött XV. századi régi örmény sárkányos szőnyegeket, a Keresztény Múzeum teljes szőnyegtárát és benne a kaukázusi szőnyegeket, és végül 1978-ban bemutatta az Iparművészeti Múzeum legszebb szövött kaukázusi szőnyeget. (Károly Gombos, Alte armenische Drachenteppiche, *Heimtex*, Heft 9. 1976, 104–115 p.; — Alter armenischer Drachenteppich, *Heimtex*, Heft 4. 1977, 83 p.; — Ungarn präsentiert kostbare Teppiche. Ausstellung im Christlichen Museum zu Esztergom 1977–1978. *Heimtex*, Heft 10. 1977. 60–84 p.; — Kaukasische Webteppiche. *Heimtex*, Heft 3. 1978. 142–154 p.) Gombos Károly cikkét az esztergomi Keresztény Múzeum keleti szőnyegtáráról ismertette a „The New Hungarian Quarterly” folyóirat is. (*Oriental Carpets in the Christian Museum, Esztergom*, Budapest, 1978. Vol. XIX. No. 69. 188–190 p.)

Az idegen nyelven megjelent keleti szőnyegtanulmányok nemcsak azzal a haszonnal járnak, hogy a nemzetközi közvéleménnyel megismertetik a magyarországi keleti szőnyegállományt, hanem a magyar kutatók tanulságos megjegyzéseket kaphatnak a keleti szőnye-

gek meghatározásának és értékelésének munkájában. J. Jajczay ornamentikáról írt nagyobb tanulmánya ritka munka, s értékét növeli, hogy angol nyelven jelent meg (— *Symbology of the Oriental Carpet*, *Acta Historiae Artium*, T. XXI. Budapest, 1975. 209–281 p.). Jajczay János keveset foglalkozik a kaukázusi szőnyeg-ek ornamentikáinak szimbolikájával, figyelmét főleg az anatóliai és perzsa szőnyegek díszítmenyei kötik le.

Batári Ferenc magyarul és angolul megjelent kiállítási katalógusa bemutatja a Miskolcon 1977-ben megrendezett Kaukázusi szőnyegkiállítás anyagát. Az izléses kisebb katalógus röviden tájékoztat a kaukázusi szőnyegek fajtáiról és 13 különböző szőnyeget fényképeken is bemutat. (*Caucasian Rugs. Exhibition. In the Gallery in Miskolc*, 1977. 14 p. Plate 13.)

A Régi örmény sárkányos szőnyegek című kiállítás 1976-ban került megrendezésre az Iparművészeti Múzeum Nagytétényi Kastélymúzeumában. A kiállításra kiadott szerény szöveges és rajzos tájékoztatóban a kiállítás rendezője, Gombos Károly magyar és angol nyelven tájékoztat a kaukázusi örmény szőnyegek történetének legfontosabb kérdéseiről. (Régi örmény sárkányos szőnyegek — *Old armenian Dragon Carpets*, Budapest, 1976. 9 p.) A kiállításnak nagy nemzetközi és hazai sajtója volt, ezek felsorolásától el kell tekinteni.

A Nagytétényi Kastélymúzeumban került megrendezésre 1977-ben a Nagy Októberi Szocialista Forradalom évfordulója alkalmából a Régi azerbajdzsán szőnyegek című kiállítás. Erre az alkalomra a szolnoki Verseghy Ferenc Megyei Könyvtár önzetlen segítségével szerény fénykép nélküli kiállítási vezető készült, rövid angol rezümével. (Gombos Károly, *Old Caucasian Azerbaijan Rugs*, Budapest, 1977. 31 p.)

A szolnoki Damjanich János Megyei Múzeum Galériájában került kiállításra a második világháború utáni évek legnagyobb Kaukázusi szőnyegkiállítása, ahol 1978. április 1-től 1978. június 5-ig 111 darab szőnyeget és 15 darab kaukázusi hímzést mutatunk be. A múzeum magyar és angol nyelveken kiadott szerény fénykép nélküli rajzos katalógusa színvonalas tájékoztatást nyújt a kaukázusi szőnyegek minden fajtájáról. (Gombos Károly, Régi kaukázusi szőnyegek — *Old Caucasian Rugs*, Szolnok, 1978. 40 + 9 p.) A szolnoki kiállítás lebontása után a Régi kaukázusi szőnyegek című kiállítás Budapesten az Iparművészeti Múzeumban került bemutatásra 1978. július 9-től december 31-ig. A kiállításra 11 darab fényképpel ellátott leporello is készül.

A Művészet c. folyóiratban jelent meg a Régi örmény sárkányos szőnyegek című tanulmány 1977. évi számában (Budapest, 1977. 1. 2–5 p.), Gombos Károly tollából. Ugyancsak a fenti szerző ismertette a Művészet c. folyóiratban a Kaukázusi népek szövött szőnyeget a Budapesti Iparművészeti Múzeumban (Gombos Károly, Kaukázusi népek szövött szőnyegek. *Művészet*, Budapest, 1978. 1. 22–25 p.). Különösen a szövött szőnyegek című tanulmány érinti sok vonatkozásban az azerbajdzsán nép szőnyegművészetét is.

A Lakáskultúra című folyóirat szerkesztősége világosan felismerte a keleti textiliák megóvásának jelentőségét, és szívesen adott helyett Gombos Károly keleti szőnyegek című cikksorozatának a lap 1977–1978. évi számaiban. Elsőként az Anatóliai szőnyegek, majd a Régi kaukázusi szőnyegek, a Türkmen szőnyegek és végül 1978 júniusában a Perzsa szőnyegek kerültek a lapban bemutatásra. A Kaukázusi szőnyegek című cikk a Lakáskultúra 1978. évi I. számában került kiadásra, 11 fényképpel és rajzzal. (Lakáskultúra, 1978. I. 11–13 p. Budapest)

A magyar nyelven íródott szőnyegszakkönyvek közül Jajczayné Kanyó Erzsébet 1937-ben megjelent könyve (A keleti szőnyeg, Budapest, 1937. 57–61 p.) önálló fejezetben foglalkozott a kaukázusi szőnyegekkel. Ebben az időben vajmi keveset tudtak a kaukázusi népek kultúrájáról, s a szőnyegekről is nem kevés téves nézet volt elterjedve, ezért nem meglepő, ha ezekből a szerző néhányat átvett, bár a kaukázusi szőnyegek nagyobb csoportjait helyesen ismertette és a kevésbé ismert szövött

szőnyegek közül is már hármát (szumák, szilé és verne) megemlített.

Az első tévedések egyike, hogy a kaukázusi népeket még 1937-ben is nomád, illetve félnomád törzseknek fogta fel a szerző, s leírta, hogy a Kaukázusban 350 ilyen törzs van. A törzsek száma ma is ismeretlen, lehetséges, hogy az ötven kaukázusi nép néhány száz nyelvjárásáról van szó. Külön alá kell húzni, hogy a kaukázusban élő népek közül az örménynek, grúzoknak és az azerbajdzsánnak (ez a három legnagyobb lélekszámú nép a Kaukázusban) már a középkorban nagyszerű kultúrájuk volt, igaz, emellett a nomád pásztorok is léteztek. Az is tévedés, hogy a kaukázusi szőnyegek mindig kicsik, vagy közepes méretűek, mert a nomádok kisebb fekvő szövőszékén nem tudtak nagyméretű szőnyeget készíteni. Susában (Karabagh ősi székhelyén) és más kaukázusi városokban már a középkorban, még inkább a XIX. században nagyon sok nagy szőnyeget készítettek. A Kazak városában és vidéken készített szőnyegekről azt hitték, hogy azt kozákok (ezek orosz és ukrán határőr katonák voltak) készítették, mert a Kazak városka nevét hasonló hangzása miatt a kozákok nevéből vezették le. Valójában a Kazak-típusú szőnyegek elsősorban az azerbajdzsánok, örmények és kisebb részben a grúzok készítették. Az egyik legjellegzetesebb kaukázusi szőnyeg nagyon szép díszítményét a felületes hasonlóság alapján az orosz cári címerből, sasmintás (Adler-Kazak) szőnyegnek keresztelték el, bár e szőnyeg neve Cseláberd (Karabagh hegység volt a szülőháza) és a mintázatban pedig virágokkal ékes kereszt látható. A Kaukázusban élő és szőnyeget készítő népek közül csak az örményeket, cserkeszeket említi meg a szerző, az azerbajdzsánokat régies nevükön tatárként írta le, viszont a szőnyegfajták neveit meglehetősen pontossággal megadta és elég jól jellemezte őket.

Ludmila Kybalová Keleti szőnyegek című könyve 1976-ban jelent meg magyarul, s bár a könyv színes képeinek színei az eredeti színek halvány és eltorzult másolatai, mégis valamiféle útmutatást adhatnak a keleti szőnyegek színpompájáról. Tartalmas történeti bevezetés, az ornamentikák szimbolikájának elemzése és jól sikerült rajzokon történő bemutatása, s az egyes szőnyegfajták rövid elemzése tette hasznossá az eredetileg cseh nyelven írt könyvet. (A magyar fordítás az 1970. évi német kiadás alapján történt.) A könyvben apróbb tévedések mellett nagyobb hibák is előfordulnak. Tévedés, hogy a szőnyeg gyapjúanyagát szappannal mossák (18. oldalon), ha ezt tennék, úgy a gyapjú gubancossá válna. A kaukázusi szőnyegek készítésénél a csomózást igenis kézzel végzik, s nem pedig kampóshoroggal (19. oldalon), L. Kerimov a kaukázusi szőnyegek legjobb szakértője ezt könyvében külön kihangsúlyozta. Az sem állja meg a helyét, hogy Keleten nincs a keresztnek szimbolikus jelentése (20.), mivel a nomád népeknél ez talizmán jelleggel bír és rendszerint a szőnyeg szélén helyezkedik el. A zöld szín meglehetősen gyakori a Kazah-típusú szőnyegeken, bár a szerző ennek ellenkezőjét írta. Durva tévedések vannak a közép-ázsiai szőnyegek bemutatásánál, ahol e vidékről származó szőnyegkészítők közül kiemelten szerepeltetik a mongolokat, akik egyébként régente csakis nemezsből készítették szőnyegeket, s csomózott szőnyeget nem gyártottak és ezt a hibát a szerző azzal tetézte, hogy a kaukázusi törzsek közé besorolta az oroszokat és a tadzsikokat is. (A könyv 38. oldalán.) Az oroszok soha nem éltek törzsi állapotban a Kaukázusban. Másodszor, a tadzsik nép a Kaukázustól legalább ezer kilométerre él a saját köztársaságában, Tadzsikisztánban, és ők sem nem éltek soha törzsi állapotban a Kaukázusban.

Marco Polo XIII. századi nagy itáliai utazó soha nem csodálta meg a türkmén szőnyeget, mert ő útleírásában kifejezetten görög és örmény szőnyegekről beszél. Kisebbségi tévedésnek számít, hogy az ún. Bokhara szőnyeget nem a tekke türkmének, hanem az erszári törzs tagjai készítették, mivel ezek éltek Bokhara város környékén (40. oldalon). Az afgán szőnyegek bemutatásánál zavart kelt, hogy azt írta: „Az itt készült szőnyegek a nomád türkmének munkái. . .” (41. oldalon),

valójában arról van szó, hogy Afganisztán soknemzeti-szerű állam, ahol üzbégek, kirgizek, türkmének és még sok más nép él, s gyártanak szőnyeget is, de az afgán szőnyeget maga az afgán nép készíti és nem a türkmének. Az engszi szőnyeg Közép-Ázsiában használatos jurtaajtófűgöny (eltorzult nevén említi a könyv Ennesszinek), melyet kizárólag türkmének, afgánok készítenek, de nem az örmény keresztény szőnyegszövők, mint ahogyan azt a könyvben olvashatjuk. Az engszi szőnyegben valóban van kereszt alakú minta, néha az egész kompozíció kereszt alakú, ezért nevezik a szőnyeget Hacslinak (örményül a kereszt neve hacs), de ez nem jelenti azt, hogy a türkmén ezt a szőnyeget szintén hacslinak nevezné, mert ezt a nevet valószínűleg az örmény szőnyegkereskedők adták ennek a kelendő portékának. Türkménisztánban a jurtaajtófűgöny neve egyértelműen engszi. Ez a munka is megismétli azt a hibát, hogy a kaukázusi Kazak szőnyegfajtát állítólag kazakok, cserkeszek, örmények és kurdok készítik, valószínűleg a kazak nép alatt kozákokra gondoltak, a kurdok soha kazak típusú szőnyeget nem készítettek (49. oldalon). A kaukázusi szövött szőnyegeknel tévedés, hogy csak egyetlen szőnyegfajta van és ez a szumák, mert hétféle kaukázusi szövött szőnyeget ismerünk (50. oldalon).

A régi örmény sárkányos szőnyegek (XV–XVII. századi) kérdésében is téves nézeteket írtak le, mert abban a vitában, hogy ezeket a nagyon ritka szőnyeget vajon kik készítették alig fordult elő, hogy valaki azt állította volna, hogy a mongolok. Akik cáfolták az örmény szőnyegek örmény eredetét, azok a legtöbb esetben valamely közép-ázsiai török népet vélték a sárkányos szőnyegek készítőinek, de nem a mongolokat, ez utóbbit népről legfeljebb azt tartották, hogy a sárkányos rajzolatú iparművészeti tárgyak készítését elterjesztették perzsa földön és a vele szomszédos országokban (47. oldalon). Nem volt alkalom az eredeti cseh nyelven megírt, majd a németre lefordított könyvet áttekinteni, azt sem tudom, hogy ezeket a tévedéseket a szerző vagy a fordító követte el, egy azonban bizonyos, hogy a könyv szakmai ellenőrei sem végeztek kifogástalan munkát. Ez nagy kár, mert ezt a könyvet alapos szakmai lektorálással tökéletesíteni lehetett volna, és ma pontosabb munka állna a magyar keleti szőnyegkedvelők rendelkezésére.

Ledács Kiss Aladár és Szüts Béláné Ismerjük meg a keleti szőnyeget című könyvének második kiadása 1977-ben (Budapest) jelent meg. Egy előző tanulmányomban már részletesen leírtam, hogy a közép-ázsiai türkmének szőnyegkészítői fejezet a könyv első kiadásában is tele volt hibákkal, ezt a második kiadás is megismételte, valószínűleg nem olvasták el a Művészettörténeti Értesítőben (1976-ban) megjelent észrevételeimet és nem is hasznosíthatták azokat.

Ez a könyv telve van egy sereg érdekes gondolattal, az ornamentikák eredetének és a szimbolikák értelmezése kérdésében sok új elképzelést állít fel, de ezek tetemes része még a tudomány által nem ellenőrzött és sok benne a feltevés és a fantáziadús elképzelés. A régi örmény szőnyegek eredetének kérdésében a szerzők az örmények álláspontján állnak. Az viszont kevésbé érthető, hogy az örmény szőnyegkultúrát nem óhajtják a kaukázusi népek művészeti csoportjába besorolni, hanem azon kívül szerepeltetik. Az örmény nép a Kaukázusban őshonos nép, ezért ez az álláspont érthetetlen. Igaz, hogy Arménia kívül sok helyen volt örmény kolónia, de a szőnyegművészetet az örmények az őshazájukban tanulták meg. Az sem teljesen érthető, hogy a Kaukázust ért idegen hatások közül az örményt és a perzsát említik meg, a perzsa az valóban külső befolyás, de az örmény nép maga is kaukázusi, igaz, éltek örmények Anatóliában is, de ezek sem voltak soha elzárva a Kaukázusban élő örményektől, mert velük alkotott egységes államot ill. népet. Az egyéb kaukázusi szőnyegek ismertetésénél azt írták, hogy soha nem használták a szőnyegek anyagában pamutot. Ez nem így van, mert pamutanyag már a XVIII. századi kaukázusi szőnyegekben is előfordul és még sűrűbben a XIX. századi példányokban. Az sem mondható, hogy a Kaukázusnak régen nem volt a kül-

világgal jó összeköttetése, ezt cáfolja az a tény, hogy a középkor kezdetén élénk kereskedelmi kapcsolatok voltak mind Keleti, mind Nyugati relációban, s nemcsak az örményeknek, hanem a többi kaukázusi népeknek is. Más kérdés, hogy a lakosság a magas hegyek között (az elzártabb részekben) az év nagyobb részében valóban el volt zárva a külvilágtól.

A szőnyegek meghatározásánál előforduló tévedések: a 99. ábrán levő szőnyeg fajtája Gendzse és nem általában kaukázusi szőnyeg; a 154. Szírvánnak nevezett imaszőnyeg nem Szírván, hanem Kuba város környékén készült Pirebedil (ez egy falu) imaszőnyeg, s bár nem tűntették fel, az Iparművészeti Múzeum tulajdona; a 161. Dselebi kazak szőnyeg neve Cseláberd szőnyeg, s nem Kazak városa tájékán készült, hanem a Karabagh hegy-ségben, és ez a remek szőnyeg is valószínűleg az Iparmű-

vészeti Múzeum tulajdona. A szerzők nem egységes fejezetében tárgyalják a kaukázusi szőnyegeket (112—117, majd az 154—158. oldalakon) és az örmény szőnyegeknek külön fejezetet szántak (81—87), s ez megnehezíti az olvasó tájékozódását és ismételtekhez vezet.

A kaukázusi népek szőnyegeinek bemutatása a szőnyegek készítő nemzetek csoportosítása szerint nagyon nehéz feladat és a nyugati szerzők számára szokatlan kísérletnek tűnik. A szerzők eddig a biztosabb megállapítások kedvéért óvatosan kikerülték ezt a kérdést és ragaszkodtak a kaukázusi szőnyegek városokról, falvakról és tájakról történt kereskedelmi elnevezéséhez, bár ezzel nem jutottak közelebb az egyes kaukázusi népek szőnyegművészetének megértéséhez.

Gombos Károly

N. M. TARABUKIN: MIHAIL, ALEKSZANDROVICS VRUBEL

Moszkva, Iszkussztvo, 1970

A kötethez M. V. Alpatov írt bevezető tanulmányt. Megvilágítja a szerző N. M. Tarabukin életét és tudományos munkásságát. N. M. Tarabukin (1889—1956) a Művészeti Akadémia levelező tagja volt. Hosszabb ideig viszonylag keveset publikált, mert alkotói energiáit elsősorban az oktatásnak szentelte. Főképp a mai szovjet művészettel, művészetelmélettel foglalkozott, de kutatta az orosz művészet korábbi korszakait is. Vrubel munkásságát bemutató könyve kb. négy évtizeddel korábban íródott, s első kiadása csak most, 1970-ben jelent meg.

Az előszóban a szerző elmondja, hogy a szubjektív elemzéstől igyekszik távol tartani magát, s egyszerű szavakkal próbálja megfogalmazni a festő művészi nyelvét.

A *Vrubel és kora* című fejezetben időrendi sorrendben áttekintést kapunk Vrubel életművének legfontosabb eseményeiről. N. M. Tarabukin három korszakra osztja a művész oeuvrejét, és röviden jellemzi mindegyiket. Az első a pétervári korszak, amikor a művész elsajátította a legfontosabb technikai, mesterségbeli ismereteket a természet utáni stúdiumok segítségével. A kijevi periódusra a „monumentalizmus” nyomja rá bélyegét, s a festőre hat a protoreneszánsz művészet. A harmadik korszak a moszkvai, amikor Vrubel művészete kibontakozik.

A festő mindegyik korszakban másképp viszonyul az újabb művészeti törekvésekhez. Pétervárott szakít a repini hagyományokkal. Kijevben restauratori munkát vállal a Kirillovskaja, vagyis a Szent Cirill-templomban. Közelebbi kapcsolatba kerül A. V. Prahov családjával, s így a történelem és a régészet iránti érdeklődése is fokozódik. (Egyébként 1958-ban jelent meg Kijevben N. A. Prahovnak — A. V. Prahov fiának — visszaemlékezése *A múlt lapjai* címmel, amelyben részletesen szól Vrubelről, 1968-ban pedig Drezdában e könyv Vrubelre vonatkozó részei külön kötetben is napvilágot láttak német fordításban.)

Moszkvában Vrubel az új törekvéseket támogató, s az európai kultúra iránt élénken érdeklődő nagypolgári környezetbe kerül. Vrubel művészetét itt nem értik meg. A kritikusok gúnyolódnak.

A szerző kitér Vrubel külföldi utazásaira s művészi töprengéseire, gazdag lelkivilágát is megrajzolja. Részletesen elemez egy Istenanya képet, amelyet Vrubel 1885-ben festett egy ikonostázis számára. E jelentős alkotása ma a kijevi Szent Cirill-templom múzeumában látható. Ezen a képen a szerző Vrubel egy kijevi nőismerősének vonásait fedezi fel.

N. M. Tarabukin külön tárgyalja Vrubel művészetének realista vonásait. Az itt közölt gondolatokkal vitakozhatunk. Annál értékesebbek azok a részletek, amelyek Vrubel munkamódszerét mutatják be. Mindezt a szerző számos hasznos és érdekes, a személyes ismeretségből fakadó, hiteles megfigyeléssel egészíti ki. Moszkvai és

kijevi korszakában Vrubel gyakran átfestette alkotásait. Kis részletekkel kezdte képeit, s nem rajzolta föl egyszerre az egész vázlat kontúrját. Sok hasznos idézetet is olvashatunk Vrubel leveleiből. Ezek a részletek életmódjára, nehéz életére, betegségére, közeli ismerőseire és munkájára utalnak. Vrubel munkatempója változó volt. A Feltámadás-hoz készített vázlatokon évekig dolgozott. A démon alakja egész életében foglalkoztatta. Máskor hihetetlenül gyorsan dolgozott. Usszolcev orvos elbeszéléséből tudjuk, hogy a kezelés alatt lendülettel s hatalmas lelkesedéssel alkotott.

A legsikerültebbek talán azok a fejezetek, amelyekben a szerző egy motívumot ragad ki, s annak alapján jellemzi Vrubel művészetét. Külön fejezetet szentel annak, hogy hogyan is festette meg Vrubel a szemeket. Egy másik fejezet Vrubel tájfestészetével foglalkozik. Külön fejezet elemzi Vrubel műveinek kompozícióját és színvilágát. Itt ismerkedhetünk meg a Démon-képek kompozíciójának alakulásával, s azzal is, hogy mennyire távol állt Vrubeltől az impresszionisták kompozíciójának kötetlensége, de a szigorú, reneszánsz szimmetriára törekvő képfelépítés is. Vrubel festményeinek színhangulatát a sötét tónus, s azon belül az ibolyaszín és a lila határozza meg. A szerző összeveti Vrubel színvilágát Picassó, Braque és az orosz szuprematisták színvilágával, továbbá egy ceruzarajzával (N. A. Prahov gyűjteménye) Larionov lucszimuszával (rayonizmusával). Larionov lucszimuszát egyébként a szerző kevésbé ismeri és nem sokra értékeli.

A *Vrubel életrajzának „sötét” lapjai* című fejezet egy eddig elhanyagolt kérdést — Vrubelnek a kortársakhoz való viszonyát — elemez.

A *betegség* című fejezet Vrubel lelkivilágát, életvitelét s később kialakult, súlyos, depressziós betegségét mutatja be. Vrubelt több kisebb történettel jellemzi. Így például elmeséli azt az epizódot — amit Prahov is leír —, hogy amikor Vrubel Kijevben tartózkodott, ismerősének azt mondta: apja halála miatt Harkovba kell utaznia. Másnap Vrubel apja megjelent Kijevben. Ezt az esetet a szerző Vrubelnek a misztifikációra való hajlamával magyarázza. Máskor pedig Vrubel Tyenyiseva fejedelemasszonytól nyugalmazott katonatisztként jelent meg, s egész este ezt a szerepet játszotta.

1902-ben orvosai teljes nyugalmat javasoltak számára. Később pszichiátriai gyógyhelyre kellett bentalni. Szorongásos állapota egyre rosszabodott, 1910-ben meghalt.

Tarabukin könyvének sok értéke van. Mindenekelőtt a finom elemzések, nemegyszer már-már a strukturalisták megfigyeléseivel párosuló analízisei ragadják meg az olvasót. Tükröződik a szerzőnek az általánosításhoz való kitűnő érzéke. Egy-egy probléma fejlődési vonalát kitűnően rajzolja meg. Értéke a könyvnek az is, hogy a kortársak dokumentum-jellegű emlékezéseiből

sokat idéz. Meg kell említenünk ugyanakkor azt is, hogy helyenként megkérdőjelezhető vagy elavult szemlélettel is találkozunk.

Tarabukin kéziratának elkészülte óta (kb. a harmincas évek eleje) számos Vrubel tanulmány és önálló kiadvány (album, monográfia, dokumentumkötet) jelent meg a Szovjetunióban. Legutóbb Sz. G. Kaplanova jelentetett meg róla könyvet, amelyben gazdag bibliográfiát is találunk. (Sz. G. Kaplanova: Vrubel. Leningrád, 1977.) 1956-ban a leningrádi Orosz Múzeum, 1957-ben pedig a moszkvai Tretyakov Képtár rendezett nagy Vrubel-

kiállítás. Magyarul Mikes Ildikó két kiadást is megért kis monográfiáját olvashatjuk.

Az újabb Vrubel-kutatások ellenére sem tekinthető elavultnak Tarabukin monográfiája, amely nemcsak tudománytörténeti értéket jelent számunkra, hanem bő adatanyagával, a személyes találkozások ismertetésével, számos finom műelemzésével s a művek közti kapcsolatok érzékeny feltárásával ma is aktuális és érdekes olvasmány.

Ruzsa György

BUDAPEST TÖRTÉNETE IV.

Budapest története a márciusi forradalomtól az őszirózsás forradalomig

Szerkesztette: Vörös Károly
Írta: Spira György és Vörös Károly
Akadémiai Kiadó. Budapest, 1978

Nincs még egy városunk, melynek olyan hatalmas és rendszeresen gyarapodó szakirodalmi lenne, mint Budapestnek. Ami igazán szép és örvendetes ebben a gyarapodásban, az a feldolgozások tudományági válfajainak és műfaji módozatainak sokfélesége, változatossága. Az utóbbi évek Budapest szakirodalmának hozamából magasan kiemelkedik a rendkívül nagy közhasznú Budapest bibliográfia, amelynek kötetei alig néhány éve hagyták el a nyomdát. Most pedig minden eddiginél nagyobb vállalkozásnak lehetünk tanúi, élvezzük hasznát: sorra jelennek meg Budapest Főváros Tanácsa megbízásából, az Akadémiai Kiadó gondozásában a Budapest történetét a kezdetektől napjainkig összefoglaló szándékkal és a szintézis igényével feldolgozó sorozat kötetei.

A legújabb, a negyedik kötet, amely méltó folytatása a felhasznált hatalmas tudományos apparátus, a gondos és mutatós szerkesztés, érdekes képanyag, jó nyelvezet tekintetében a korábban megjelent köteteknek, fővárosunk történetének 1848–1918 közötti „... a fővárostörténet a felszabadulásig a legnagyobb fejlődést felmutatni képes” korszakát mutatja be. Spira György és Vörös Károly munkája. Értékeit a marxista tudományosság szempontjainak következetes érvényesítése, a komplex kutatási és feldolgozási módszerek alkalmazása mellett az növeli, amire a kötet bevezetése is utal, hogy a feldolgozást segítő, a munkát megkönnyítő előzmények, „... jóformán semmiféle sajátlag történeti és kivált rendszeresen kidolgozott, tudományos szintézis igényével fellépő (s főleg ezt az igényt kielégíteni is alkalmas)” előtanulmány nélkül készült ez a széles látókörű történetírás.

Hézagpótló tehát. Olyan kézikönyv szerepét betöltő munka, amelyet a Budapest története iránt érdeklődőkön túl nem nélkülözhetnek azok sem, akiknek valamelyik szaktudomány berkeiben belül végzett kutatásai ezen időszak Budapestjének történelmével érintkeznek, de azok a történészek sem, akik az adott korszak gazdasági, társadalmi, politikai helyzetét, viszonyait és fejlődését vizsgálják országos áttekintéssel, vagy más városok, települések esetében. Budapest történelme országos példa, fejlődése magyarországi viszonylatban a legtisztábban modellezi az egész társadalom múlt századi fejlődésének fő irányvonalait; az erről szóló, a tudományos szintézist nemcsak céljául tűző, de meg is valósító könyv szemléleti és módszertani tekintetben példájává válhat a vidéki városok történetét ismertető feldolgozásoknak, könyveknek.

A kötet külön erősségének tartjuk, hogy a hitelességen túl érzékletes körképet rajzol Budapest történetének e minden tekintetben rendkívül dinamikus fejlődését, mai életünket felettébb befolyásoló alakulását produkáló hetven esztendőről, amely alatt ez az egy — s tegyük hozzá — Magyarországon egyetlen világváros létrejött.

Megkülönböztetett figyelemmel a tanulmány építészettörténeti és városépítészeti-történeti fejezeteit kísértük. Ebben a vonatkozásban is úttörő munkának tekinthet-

jük a könyvet. Gyakran és sajnos különösebb lelkiismeretfurdalás nélkül emlegetett tény, hogy a magyar építészettörténetének az a szakasza, amely a múlt század közepétől a századvégig tartott, s számszerű összevetésben minden addiginál nagyobb építkezési hullámot váltott ki, több épületet eredményezett Budapesten és vidéken is, alapos tudományos vizsgálatnak még nem volt alávetve. Irodalma ennek megfelelően nagyon hiányos. Ezek a hiányok különösképpen akkor tűnnek szembe, ha az előző korszak, a klasszicizmus építőművészetéről szóló bőséges irodalmat, vagy a századvég körül, tehát e történelmi korszak utolsó évtizedeiben kialakult és elterjedt szecessziós építészett — az utóbbi években feltámadt érdeklődés hozadékaként — ismertető, sokasodó számú tanulmányt áttekintjük. A korszak építészettörténetének hiányos ismeretén ma még nem sokat javít az sem, hogy fokozódó érdeklődést tapasztalhatunk a romantikus építészett és a műszaki rendeltetésű építmények iránt, s hogy csekély, bár nem jelentéktelen írás tárgyalja az ebben a korban újszerű problémák soha nem látott tömegét magával hozó korszerű városépítészeti, városrendezési feladatokat, tervezeteket és munkálatokat.

A „Budapest történeté”-nek IV. kötete — egy történeti műben biztosított és szükséges keretek jó kihasználásával — alaposan foglalkozik az építészettörténet szakmai kutatói által elhanyagolt korszak (budapesti) építészettörténetével és városépítészettel. Új kutatási eredményeket közöl különösen az 1849-től a kiegyezésig tartó időszak építészetére vonatkozólag, s újszerű összefüggéseket tár fel. Például olyanokat, hogy a városrendezési tervezetek 1870 körül már egyértelműen a városok pár év múlva bekövetkező egyesítésének feltételei megteremtésére törekednek, vagy, hogy gr. Andrássy Gyula politikai koncepciója milyen hatással volt a budapesti városépítészetre.

Azt domborítja ki a könyv, hogy ebben a korszakban az építészett és városépítészett a fővárosban, ahol a társadalom gazdasági, technikai és politikai fejlődése a legaktívabb és legnagyobb volumenű építkezési tevékenységet váltotta ki, ha nem is maradéktalanul, de a leghívebb kifejezőjévé tudott válni a társadalomban lezajló hatalmas változásnak, amelyet a kapitalista termelési mód kialakulása, a fejlett polgári viszonyok kifejlődése hozott magával.

Ez a várostörténeti tanulmány tehát építészettörténeti vonatkozásban is előtanulmányokat, részletes szaktudományi kutatásokat nélkülözni kényszerült, nem immanens folyamatában, hanem Budapest komplex módon vizsgált történelmének vetületeként dolgozza fel — amint éppen a könyvből derül ki — nemcsak mennyiségben, de problémáiban is érdekes időszak budapesti városépítészetét. Reméljük, hogy serkentően fog hatni az építészettörténeti szaktudomány művelőire.

Tóth Antal

a „Magyarországi török építészeti emlékek” című könyvem ismertetésére

Fenti című könyvem a Török Történeti Társulat kiadásában jelent meg török és francia nyelven Ankarában. Könyvemet elmarasztaló, elfogult bírálatban részesítette a nyelvész-kritikus, akinek építészeti, művészettörténeti ismeretei megalapozatlanok és hézagosak. Egy műemléki könyv bírálatához elégtelen — jelen esetben — a török nyelvtudás. Ezért nem szól hozzá ezeknek a műemlékeknek sem alaprajzi, szerkezeti vagy éppen formai kialakításához. Ezzel szemben hiányokat, pontatlanságokat, hibákat emleget.

Azzal kezdi, hogy könyvem „Előszavát”, gondolatébresztő mondatait, amelyet T. Gökbilgin istanbuli egyetemi tanár írt — aki a magyar–török barátság egyik szószólója — tudomásul sem veszi. Már az első bekezdésben egyes utazók nevének említése után ezt írja: „Ezután katonai térképészek következnek: A. Kres (!) J. N. Fischer von Erlach, Gabrielle di Vecchi, Gallo Tesch.” A bíráló tájékozatlanságból sorolja a két utóbbi személy nevét a hadmérnökök közé, pedig mindketten rablógazdálkodást űztek a rájuk bízott török javakkal, mint ezt a tényt tanulmányomban megmutattam és ismertettem. A felsorolásból hiányoznak az általam idézett vagy közölt hadmérnökök nevei és bizonyító erejű térképei. Így mélyen elhallgatja L. F. Marsigli bolognai születésű hadmérnök török térképét, de legfőképpen inventárát, amelyet, az égő Buda bevétele utáni napokban készített. Ugyancsak elhallgatta L. Anguissola térképeit is, amelyeket Szigetvárról és környékéről készített a blokád ideje alatt. A felsorolásból ugyancsak kimaradt Lambion hadmérnök Szegedről készített első térképének említése is, amelyről leolvashatjuk a vár pontos alakját és török rondelláit.

A bíráló kifogásolja, hogy régi, patinás fordításokra hivatkozom, így pl. Evliyára, akinek munkáját a század elején Karácson ültette át magyar nyelvre. Sajnálom, hogy nem hivatkozhatom bíráló fordítására, mert az még meg sem jelent.

Azt állítja, hogy régi utazók közül J. Haüy és de la Vigne útleírásait használtam fel. Mélységesen téved, ha azt hiszi, hogy a két császári szolgálatban álló francia hadmérnök utazó lett volna. Nem lehet kétséges, hogy éppen ezen térképek alapján tudjuk azonosítani az egyes

műemlékek pontos helyét, mert az útleírások gyakran megtévesztők és pontatlanok. Úgy tűnik, írja a továbbiakban „hogy éppen azok a várak nem kaptak helyet a szöveges leírásban, amelyek a legexponáltabbak és ahol a török súlyos vereséget szenvedett”. Szabadjon itt megjegyezni, hogy a műemlék-kutatás nem a súlyos harcok és véres ostromok leírását tartja feladatának, hanem ezeknek a váraknak műemléki állagát igyekszik rögzíteni. Számon kéri tőlem Buda és Eger török műemlékeinek szöveges leírását, ezért az utóbbi vár egykori hangulatát Evliya leírásában mutatja be.

Úgy tűnik, a bíráló nem tudja, hogy a kis területű, középkori váraink szűk területét ekkor már csak csonka vagy romos román kori gótikus templomok és székesegyházak foglalták el. Így a török saját céljaira használta fel. Így történt ez minden nagyobb várunkban (Buda, Esztergom, Pécs, Eger, Szeged stb.). Csupán névadásról és felavatásról kellett gondoskodnia. Az elmondottakkal szemben igaz, és ezt nemcsak az utazók, régi térképek és a meglevő emlékek is igazolják, hogy a várak mellett elterülő, fallal körülvett „város” a XVII. sz. közepén már keleti színezetű benyomást tett az utazókra. Ezt a keleti színezetet a hadmérnöki térképek is igazolják. (Lásd Haüy Pécs városáról készített térképét, vagy Anguissola Szigetvárról készített hasonló munkáját.) A török műemlékek száma azonban századokon át csak fogyott, a vallási türelmetlenség és nemtörődömség erősen megtizedelte számukat.

A bíráló továbbiakban kijelenti, „szerepelnek itt olyan rajzok, amelyek túlnyomórészt a szerző munkái”. Ezen megjegyzés alatt 42 db, helyszínen készített felmérés műszaki rajzait kell érteni. Ezeknek a műszaki, léptékhelyes rajzoknak fontosságát a nyelvész képtelen megérteni. Talán akkor nem írta a mosdómedencéről ilyen sorokat: „Ezeket beépítették kisebb falusi, barokk templomokba”!

Végül kifogásolja, annak a remekbe faragott emlékeknek francia fordítását, amelynek megfejtését Fekete Lajosnak köszönhetjük, majd azt írja, hogy négy emléket közöltem — de ezt is rosszul tudja, mert ötöt közöltem.

Molnár József

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1978. IX. 25. — Terjedelem: 10,50 (A/5 ív)
79.6352 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

| | | |
|--------------|--|---|
| МУН СО-НЕЙ: | Поэзия быта народа. О творчестве Яноша Сурчика | 1 |
| МАТЫ КЛИНГЕ: | Народ и земля Финляндии во время | 8 |

ИССЛЕДОВАНИЯ

| | | |
|--------------------|--|----|
| АРОН ПЕТНЕКИ: | Художественные и исторические отношения серебряного бокала 1705-ого года | 13 |
| ЭДИТ ПОГАНЬ-БАЛАШ: | Greenough «очень знаменитый американский скульптор» и его венгерские отношения | 19 |
| ЕНО МУРАДИН: | Валер Ференци и трансильванское офортное искусство | 31 |

ДОКУМЕНТАЦИЯ

| | | |
|--------------------|---|----|
| БЕЛА ТАКАЧ: | Обручальный платок Ката Сечи с XVI-ого века | 41 |
| ТИБОР ФАБИНЬ: | Скульптуры находившиеся заново Иштвана Ференци в Музее евангелическом | 44 |
| ИРЕ ЛИИПОЛА: | Аксели Галлен-Каллела в Венгрии | 48 |
| ФЕРЕНЦ КЕСЕГФАЛВИ: | Хроника Кохан — Вашархей 1933—1943 годы | 51 |

ДИСКУССИЯ

| | |
|--|----|
| Геза Фехер: «Турецкие изображения венгерской истории в XVI-ом веке» кандидатская дискуссия | |
| Оппонентский отзыв Дюлы Ласло | 65 |
| Оппонентский отзыв Дёзе Герё | 67 |
| Ответ Геза Фехер | 69 |

ОБЗОР КНИГИ

| | |
|---|----|
| <i>Карой Гомбош:</i> Детальная оценка книги Улриха Шюрмана «Кавказские ковры» и специальной литературы коврового производства Кавказа | 73 |
| <i>Дердь Рузса:</i> Н. М. Тарабукин — Михаил Александрович Врубель — Москва, Искусство, г. 1970 | 82 |
| <i>Антал Тот:</i> История Будапешта IV — Будапешт, Издательство Академии, г. 1978 | 83 |
| <i>Йозеф Молнар:</i> Ответ к Магде Катоне на рецензию моей книги Памятники «турецкой архитектуры в Венгрии» | 84 |

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

| | | |
|---------------|--|---|
| MUN SZO-NEJ: | La poésie de la vie du peuple. Sur l'activité de János Szurcsik... | 1 |
| MATTI KLINGE: | Le pays et le peuple de la Finlande, à l'époque de l'art 1900 | 8 |

RECHERCHES

| | | |
|---------------------|---|----|
| PETNEKI, ÁRON: | Les rapports artistiques et historiques d'une coupe d'argent de l'an 1705 | 13 |
| POGÁNY-BALÁS, EDIT: | Greenough „un sculpteur très renommé” et ses relations hongroises | 19 |
| MURADIN, JENŐ: | Valér Ferenczy et l'art en cuivre transylvanien..... | 31 |

DOCUMENTATION

| | | |
|----------------------|---|----|
| TAKÁCS, BÉLA: | Écharpe de mariage de Kata Széchy du XVI ^e siècle..... | 41 |
| FABINY, TIBOR: | Les sculptures de István Ferenczy retrouvées au Musée Luthérien | 44 |
| YRJÖ, LIIPOLA: | Akseli Gallen-Kallela en Hongrie..... | 48 |
| KÖSZEGFALVI, FERENC: | Chronique Kohan — Vásárhely, 1933 —1943 | 51 |

DISCUSSION

| | |
|---|----|
| Thèse de candidat de Géza Fehér: L'histoire hongroise dans des représentations turques du XVI ^e siècle | |
| Opinion d'opposant de Gyula László..... | 65 |
| Opinion d'opposant de Győző Gerő..... | 67 |
| Réponse de Géza Fehér | 69 |

REVUE DES LIVRES

| | |
|---|----|
| Gombos, Károly: L'appréciation détaillée du livre Ulrich Schürmann „Tapis de Caucase” et de la bibliographie spéciale de la production des tapis de Caucase | 73 |
| Ruzsa, György: N. M. Tarabukin: Mikhail Aleksandrovits Vruble, Moscou, Iskustvo, 1970..... | 82 |
| Tóth, Antal: L'histoire de Budapest, Budapest IV. Édition de l'Académie 1978 | 83 |
| Molnár, József: Réponse au compte rendu de Magda Katona du livre intitulé: „Les monuments de l'architecture turque en Hongrie” | 84 |

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkészbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 140 Ft

1 szám ára: 35 Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.

51302



34 4795/54

51302 / 3910



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1979 • XXVIII. ÉVF. 2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1979

SZERKESZTI:

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

| | | |
|-----------------|---|-----|
| PROKOPP GYULA: | Az esztergomi Víziváros | 85 |
| RÓZSA GYÖRGY: | Szathmári Pap Károly erdélyi látképei | 100 |
| KESERŰ KATALIN: | Mihály Rezső grafikus, a gödöllői művésztelep tagja | 105 |
| LOSONCI MIKLÓS: | Pál Mihály szobrászi életműve | 117 |

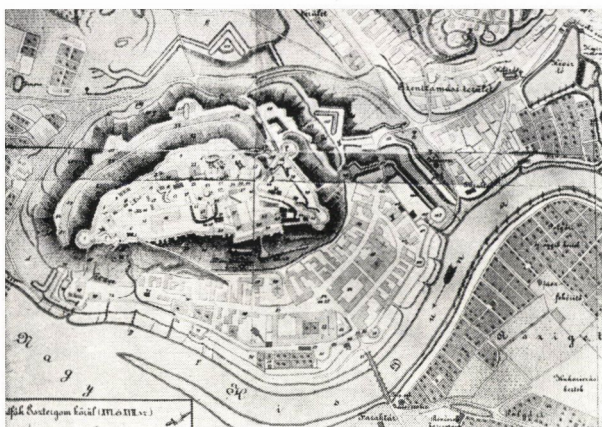
ADATTÁR

| | | |
|----------------|--|-----|
| MURÁDIN JENŐ: | Hollósy Simon: A huszti vár | 128 |
| MITHAY SÁNDOR: | Adatok Esterházy Károly gróf építő tevékenységéhez | 131 |

VITA

| | |
|--|-----|
| Kovács Éva: A párizsi ronde-bosse zománc virágkora és a Mátyás-kálvária c. kandidátusi értekezéséről | |
| Dercsényi Dezső opponensi véleménye | 151 |
| Entz Géza opponensi véleménye | 153 |
| Kovács Éva válasza | 154 |

AZ ESZTERGOMI VÍZIVÁROS



1. Krey János hadmérnöknek 1756. évi térképe az esztergomi várról. (Villányi Szaniszló: „Néhány lap Esztergom város és megye múltjából” című művéből — Esztergom, 1891.) A 70—113. számok jelzik a Víziváros területét és hozzáátar-
tozik a sáncoktól a Hévíztől terjedő külváros
(suburbium) is

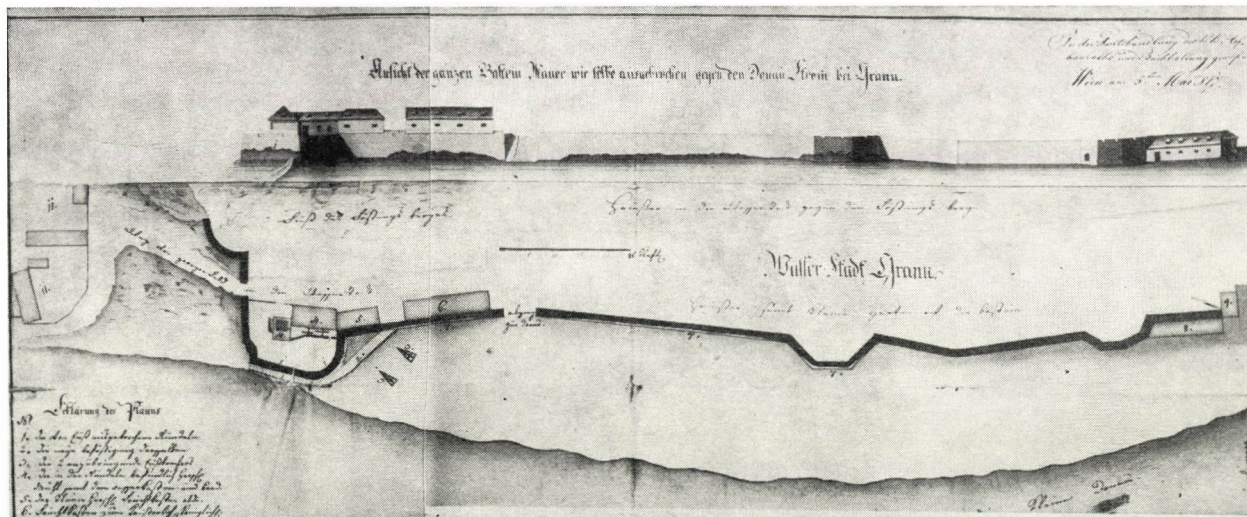
Az esztergomi Víziváros, egykor az érsekség külön-
álló városa, már a 18. században összeépült szomszédai-
val, az akkor még ugyancsak külön-külön életet élő Szent-
györgymezővel, Szenttamással és a királyi városnak neve-
zett belvárossal. 1895 óta ez a négy település együttvéve
alkotja az immár egységes Esztergom várost, de a „Vizi-

város” név máig is él a Várhegy és a Duna közötti terület-
sáv megjelölésére. A Víziváros kicsiny része Esztergom-
nak, a falakon belüli része alig több egyetlen utcánál. De
éppen a számos helyen ma is látható városfallal határolt
kicsinysége, a középkor óta lényegében változatlan utca-
rendje, a reá vonatkozó történeti adatok viszonylagos
gazdasága, nemkülönben jelentős műemlékei teszik al-
kalmassá — és érdekessé is — hogy egységes képben fog-
laljuk össze a részint már eddig is ismert, részint pedig
kutatásunk során feltárt adatokat.[1]

IV. Béla király az 1239. szeptember 29-én kelt okleve-
lésben[2] adott engedélyt Róbert érseknek (1226—1239),
hogy a vár és a várban levő érseki ház[3] alatt, a Várhegy
tövében fakadó és a Kis-Dunába ömlő hévíztől az akkor
Veprech-toronynak nevezett víztornyig terjedő ré-
szben, a szolgálatában álló népesség számára várost
telepítsen. A hőforrás máig sem apadt ki és a torony
maradványai is megvannak, csak a Veprech név merült
feledésbe.

Róbert érsek néhány héttel az oklevél kelte után
(november 2.) meghalt. Közvetlen utódai alatt a tatár-
veszedelem híre, majd szörnyű pusztítása bénította meg
az országot. Valószínű tehát, hogy a Víziváros betelepí-
tése legkorábban csak Váncsa János érseknek, az első ma-
gyar bíborosnak idejében (1243—1254) kezdődhetett meg.

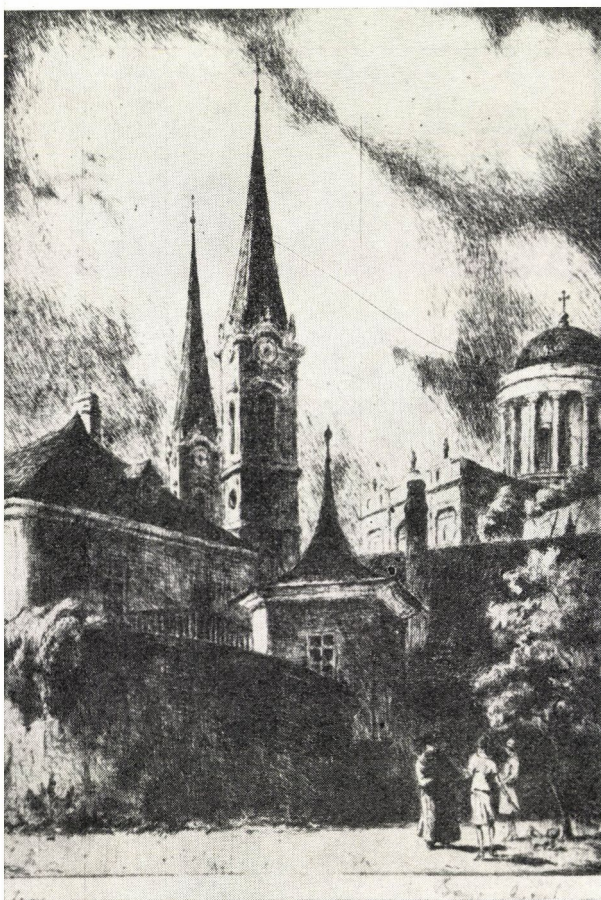
Az Árpád-ház férfiágának kihaltát követő trónviszály,
amelynek során Vencel cseh király katonái a székesegyház-
zat is feldúlták, bizonyára nyomot hagyott a Víziváros-
ban is. A Telegdi Csanád érsek (1330—1349) újjáépítő
munkásságát elbeszélő krónika szerint a székesegyház
helyreállításán és a vár megerősítésén kívül a Vízivárosra
is gondja volt az érseknek: erős fallal és tornyokkal vette
körül, és több templomot is építtetett és gazdagon fel-
szerelte azokat.[4]



2. A vízivárosi városfalnak a Víztoronytól a jezsuita bástyáig terjedő része. Feigler Ferenc felvételi rajza 1815-ből.
(PL rajzgyűjteménye)

A Vízivárost a Várhegy lábához ölelő várossal egyúttal a vár külső védelmi vonala is a dunai oldalon, tehát annak megépítésére a vár megerősítése érdekében is szükség volt. A krónikának ezen túlmenő tudósítása azonban aligha mentes a túlzástól. Egy középkori városból ugyanis nem hiányozhatott a plébániatemplom, biztosra vehetjük tehát, hogy a Vízivárosnak már korábban is volt plébániatemploma. Inkább csak annak helyreállítására lehetett szükség, ami a földesúr kötelessége volt. Több templom építése és gazdagon való felszerelése azonban már csak azért sem valószínű, mert tudjuk, hogy Telegdinek saját családi vagyonát is igénybe kellett vennie már ahhoz is, hogy székesegyházát újjáépíttesse. [5]

A Várhegy sziklája tövéhez épült vizitoronyból kiinduló várossal a Duna, majd a Kis-Duna vonalán haladt felfelé és kevéssel a mai Óvoda utca vonalán túl keletnek fordulva, a Bajcsy-Zsilinszky utca 55. és 57. számú telkek között csatlakozott a Várhegyhez. Itt, a Várhegy alján volt a Budai kapunak (vagy Postakapunak is) nevezett városkapu, ez biztosította a Víziváros kapcsolatát a vár és a királyi város felé. A város másik kapuja a Kis-Dunára nyílt, kevéssel a sziget alsó csúcsa felett. A Vizitorony mellett gyalogkapu vezetett a Duna partjára. A fal a kapukkal együtt a 18. század végéig teljes hosszúságában fennállott és jelentős szakaszai máig is megmaradtak. Feigler Ferencnek 1815. évi rajza [6] a várossalnak a Vizitoronytól a barokk korban „jezsuita bástya”-nak nevezett sokszögű bástyáig terjedő szakaszát ábrázolja. Ez a bástya ma a primási palota kertjének talaja alatt rejtőzik. A Vízikapu felső oldalának védelmére épült kerek bástyát megkímélte a bontók csákánya és jellegzetes részlete a kis-dunaparti sétánynak.



3. A Vízikapu kerek bástyája. (Bajor Ágoston rézkarca) — A bástya mögötti emeletes épület és zömök torony a 18. század közepén épült lakás céljára. Utóbb — átalakítva — a vikariátus, majd a tanítóképző otthona volt. Az őrgalmas nővérek iskoláinak kiépítésekor lebontották

A falnak további, még meglévő részletei a fal vonalába eső házak udvarában láthatók.

A középkori Víziváros két templomának csak a helyét ismerjük. Az egyik a mai plébániaház (Berényi Zsigmond u. 3.) telke. Tudjuk ugyanis, hogy itt állott a törökök „Mehkame dzsámi” nevű mecsetje, melyet a város felszabadulásakor plébániatemplommá alakítottak át. Tudjuk továbbá azt is, hogy a törökök az itt talált régi építésű, tehát 1543-ban már fennállott templomot használták mecset céljára. [7]

A másik templom, vagy talán inkább csak kápolna az előbbtől nem messze állott, az utca másik oldalán, ott, ahol ma a primási palota kocsisíjnye van. A palotának Simor János érsek idejében történt bővítése alkalmával ugyanis itt találták meg a jezsuiták 1689—90. években épített Xaveri szt. Ferenc kápolnájának kriptáját. Azt viszont tudjuk, hogy a Xaveri-kápolna szintén egy régi, tehát a török hódítás előtt már fennállott templom romjaira épült. [8]

IX. Bonifác pápának 1400. május 1-én kelt bullája búcsút engedélyezett több esztergomi templom, közöttük a ferenceseknek a királyi városban (civitas maior) levő Szűz Mária-, és a Vízivárosban (civitas minor, alias nova) levő Szent László-temploma számára. [9] Hogy a Szent László-templom a már említett két templom melyikével volt azonos, vagy egy harmadik temploma is volt-e a Vízivárosnak, amelynek helyét nem ismerjük, erre nézve nincsen adatunk.

A Víziváros többi épületéről ugyancsak nem maradtak ránk adatok, azt azonban bizonyosra vehetjük, hogy hiába keresnők ott az egyházmegyei központ épületeit, még kevésbé Vitéz Jánosnak és utódainak gazdag palotáit. Ezek a várban voltak, csak néhány kanonoki ház és a Szt. György-prépostság állott a váron kívül, a keleti oldalon. A Víziváros házai inkább jövevény iparosoknak (Németváros!) és egyéb szolgáló népnek nyújtottak szerény otthont. A gazdag kereskedők és a jó módú iparosok a királyi városban laktak.

Eddig mindössze az Óvoda u. 8. és a Bajcsy-Zsilinszky u. 63. számú házaknál kerültek elő jelentősebb középkori lakóházakra utaló falak és kőfaragványok. Az utóbbi talán azonos Battola János esztergomi és erdélyi kanonok és nógrádi főesperes házával, amely a szt. László-templomtól délre állott és amelyet 1429-ben cserélt el peliskei Sáska Albert fiaival, azoknak a Muzsla és Béla között volt Szentgyörgy nevű birtokáért. [9/a]

A középkori Víziváros házait illetően némi tájékozás szolgálhat az 1575. évi török „telekkönyv”, [10] amely a házak egy részéről a pusztaszerzésen túl, részletesebb leírást is ad. Eszerint 59 ház közül 11 volt kőből, a többi csak sövényből, vagy vályogból. Ezt az 1:5 arányt irányadónak vehetjük a város többi házára és azoknak a török hódítást megelőző állapotára is.

II. Szulejmán török szultán 1543. augusztus 7-én, kététes ostrom után, bevonult Esztergom várába és ettől kezdve az 1595—1605. közötti tíz esztendőig leszámítva, 140 éven át Esztergom török kézen volt. 1683. szeptember 12-én Lotharingiai Károly és Szobieszki János seregei fölmentették Bécsen a török ostromzár alól és a Duna mentén hátráló török sereget Párkánynál szétverve (október 9.) Esztergom ostromához kezdtek. Esztergom török őrsege október 28-án átadta a várat.

Valahányszor Esztergom vára gazdát cserélt, a Víziváros lakossága is kicsérélődött, de lakatlanná sohasem vált. A győzők számára az ott talált romos épületek nyújtottak fedelmet. A terepviszonyokon kívül, melyek alapvető változtatást úgysem engedtek volna, ennek is köszönhető, hogy a Víziváros utcarendje változatlan maradt. A főutca a Postakaputól a továbbjutást elzáró Vizitoronyig haladva hosszában kétfelé osztotta a városnak mintegy 500 méter hosszúságú és 50—100 méter között váltakozó szélességű területét, a kisebb utca [11] pedig ugyancsak a Postakaputól indulva a várossal és a főutca közötti területen a Vízikapuig vezetett és ott — a főutca felé is csatlakozást biztosítva — kicsiny teret alkotott.

A török uralom idején romok és nagyjából csak hevenyészett vískő tömkelege szegélyezte ezeket az utcákat. Reihold von Lubenau követségi orvos, aki 1587 februárjában járt Esztergomban, csak nyomorúságos házikókat látott a Vizivárosban.[12] Auer János Ferdinánd pozsonyi polgár, aki 1663 augusztusában foglyként került Esztergomba, még a vizivárosi városfalat is nagyjából beomlottnak találta.[13] A város zsúfoltságát mutatja, hogy a már említett 1575. évi „telek-könyv” 210 „házat” írt össze ott, ahol az 1726. évi és későbbi uradalmi összeírások félannyi házat sem találtak.[14] Zsúfoltságra mutat Forgách Simonnak 1570. évi jelentése is. Eszerint a vizivárosi török sorkatonaság létszáma 590 fő, de — folytatja — „az efféle zsoldosokon, spahikon és egyéb rendszerinti őrseregen kívül még sok önkéntes is van minden török várban, minden fizetés nélkül tengődő lovasok és gyalogosok, akik arra várnak, hogy szolgálathoz és zsoldhoz jussanak, ha valaki kidől a sorkatonák közül. Ezenkívül van még számos kereskedő is, közülök egyesek katonaként is helytállanak.”[15]

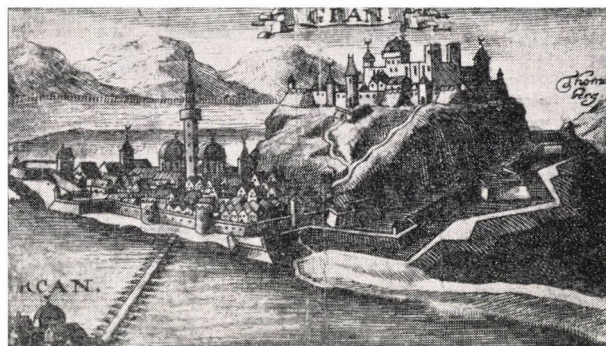
E sivár környezetből emelkedtek ki a dzsámik és a fürdők. A Viziváros területén négy muzulmán imahely volt és közülük kettő volt dzsámi, ahol a pénteki hivatalos imát végezték. A Mehkame-dzsámiról már szólottunk. A másik a vizitorony szomszédságában (Berényi Zs. u. 18.) volt Ozicseli Hadzsí Ibrahim-dzsámi. Az itteni régibb épületet 1605 és 1663 között alakították át imahellyé és minaretet is építettek melléje. A minaret elpusztult, de az épület falai máig is állnak és a belsejében egy számárhátú ívvel boltozott falfülkét rejtegetnek. A török kiűzése után az érseki uradalom magtárnak használta az épületet, amelyet a számadások még a 19. század elején is „templum Turcicum” néven emlegettek.[16]

A vizitorony maradványai között a melegforrás vizével hajtott malmot és e forrás vizével táplált egyszerű fürdőt létesítettek a törökök. Ez a malom és fürdő még a 19. században is használatban volt. A közeli (már befallazott) gyalogkapu íve felett máig is látható a török uralom jelentős emléke, a Szulejmán-emléktábla.

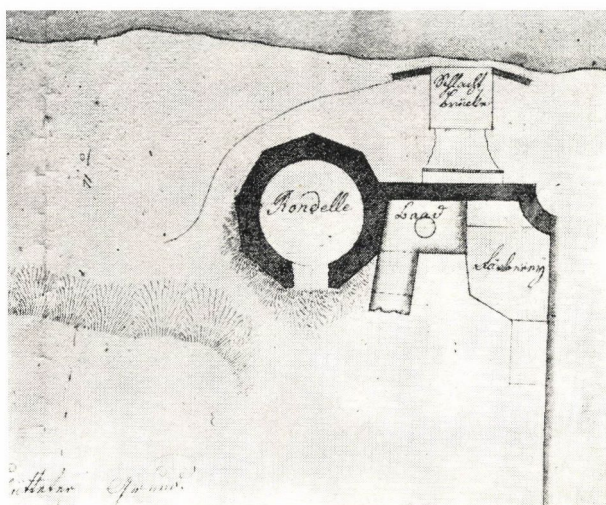
Még a 16. század hatvanas éveiben nagyobb szabású fürdő épült a városfal kis-dunaparti sarokbástyájánál, de az 1594. és 1595. évi ostromok alkalmával rombadőlt. Maradványait néhány évvel ezelőtt találták meg az Óvoda utca 6. és 8. számú házak területén. A márványlapokkal kirakott udvar egy része, kőből faragott szökőkút és egy kisebb fordómedence került eddig elő.[17]

Nem messze ettől, de már a városfalon kívül, a sokszögű bástya tövében szintén volt egy fürdő, amelyet a 17. század közepén építettek. A 19. század második felé-

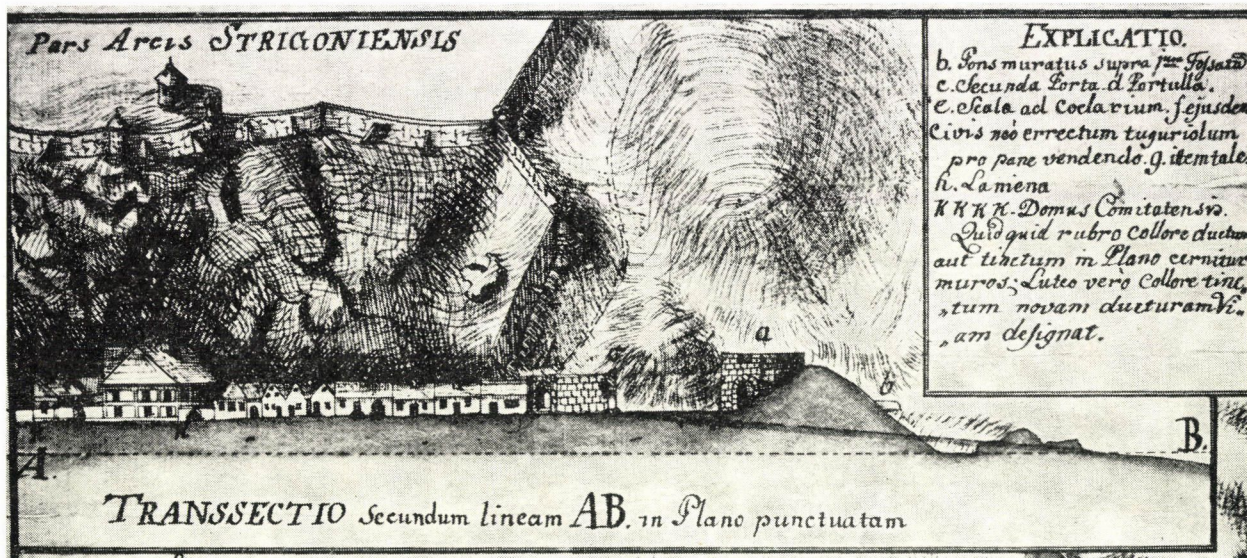
ben kupolája beomlott és a romokat földdel temették be. Azóta feltárássra és restaurálásra vár. Az 1760-as évekből származó leírás szerint kváderkőből épült, sokszögű,



4. A vár és a Viziváros törökkori látképe, képzelt épületekkel. (17. század — Lepold Antal: „Esztergom régi látképei” — Bp. 1941. — 134. szám)



5. A „ferences fürdő” környékének helyszínrajza a 18. század végéről (PL rajzgyűjteménye)



6. A főutcának a Várhegy tövében húzódó házsora a megyeháztól a Postakapuig. (Részlet a 11. számú képből)

templomforma épület volt, belsejében téglából épített ülohelyekkel, víze annyira tiszta, hogy a medence fenekének kövezete jól látható volt a két embermagasságnyi vízen keresztül.[18] A felszabadulás után a ferenceseknek posztóképzítő műhelyük volt a fürdő szomszédságában, ezért franciskánus fürdőnek nevezték azt.[19]

A török építészet legjelentősebb és viszonylag épségben megmaradt emléke a várossal kis-dunaparti sarokbástyája elé a 17. században gondosan faragott kváderkövekből épített sokszögű bástya, amelynek falába az egykori 14. honvéd gyalogezred emléktáblája van belemélyítve. A fal több helyén török kőfaragójegy látható.

Lubenau említi, hogy a bég lakása a Postakapu mellett volt. Nyilván e tudósítás nyomán a két világháború közötti években emléktáblát helyeztek a Bajcsy-Zsilinszky u. 59. számú házra, amely szerint 1602-ben ott lakott az esztergomi bég. Az évszám mindenképpen téves, mert 1602-ben keresztény kézen volt Esztergom, de az sem biztos, hogy Lubenau ittlétekor éppen ebben a házban volt a bég lakása.[20]

*

A korábbi ostromok rombolását csak tetézte az 1683. évi ostrom, valamint a törökök 1685. évi — utolsó és sikertelen — ostroma. Georg Schrader, aki Ernbert Schervogl kremsmünsteri apát kíséretében 1687 májusában egy éjszakát töltött a Vízivárosban, a ferencesek és a patikus házacskáján kívül még egyetlen felépült házat sem látott.[21] A betelepítés és újjáépítés csak lassan és szűkös módon haladt előre. Mravincics jezsuita házfőnök még 1714-ben is azt írta, hogy csupa nádfedeles kunyhó veszi körül a rendházukat.[22]

A legelső épületek egyike volt a mariánus rendtartományhoz tartozó ferenceseké, akik Lotharingiai Károly seregével együtt léptek a Víziváros földjére. A fővezér helyet jelölt ki számukra (Bajcsy-Zsilinszky u. 44.), ahol kicsiny faházat építettek. Utóbb királyi rendeletet eszközöltek ki, melynek értelmében Verlein István, a budai kamarai adminisztráció felügyelője, a rend tulajdonába adta az addig is használt területet. Ekkor szűkös rendházat és kápolnát építettek, túlnyomórészt fából. Ez az épület 1706-ban, midőn II. Rákóczi Ferenc ostromolta Esztergomot, földig leégett. Ezt előbb ismét csak ideiglenes építkezéssel pótolták, majd utóbb Kuckländer Ferenc várparancsnok és felesége támogatásával hozzákezdtek a ma is álló kolostor építéséhez. Ennek a Kis-Duna felé eső része 1727-re készült el. Ekkor önálló konventté alakult a vízivárosi ház, mely addig a komáromi konventhez tartozott, és Csiffáry Bernardin lett az első gvárdiánja. Az építkezés csak hétévi szünet után

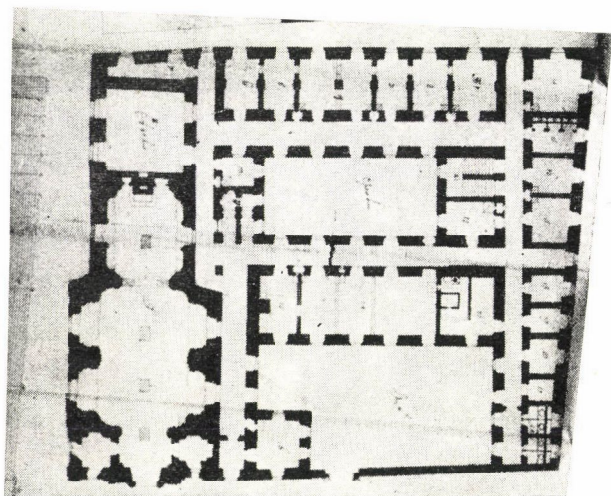
folytatódott. Ennek során 1750-ig felépült a kolostor többi része és a szt. Kereszt tiszteletére szentelt templom, de annak berendezése még évekig gondot okozott a rendtartománynak.[23]

II. József 1786-ban feloszlatta a vízivárosi ferences kolostort, de a feloszlátás végrehajtására csak a következő év novemberében került sor. A szomszédos katonai élelemláz parancsnoka sürgette a templom kiürítését, mert a templomban szénát akart raktározni. Ezért megengedte a helytartótanács,[24] hogy csak a nemesfémből készült templomi felszerelést szállítsák be a budai „Kirchen-Depot”-ba, az oltárokat és egyéb berendezési tárgyakat pedig adják át Tóth Jánosnak, a csolnoki közalapítványi uradalom provisorának, aki már korábban kérte a helytartótanáctól, hogy a templom berendezési tárgyait a kerületébe tartozó községekben (Csolnok, Leányvár, Kirva, Tát) építendő, illetőleg a Tokodon már felépült templom számára engedje át. Az 1788. május 3-án kelt jelentés (relatio tabellaris) szerint ez meg is történt.[25] A főoltáron (Szt. Kereszt) kívül öt mellékoltár volt a templomban Pádauai szt. Antal, Segítő szűz Mária, szt. Borbála, Szeráfi szt. Antal, illetőleg szt. Erzsébet tiszteletére. A torony alatti két kápolnában szintén volt egy-egy oltár a Fájdalmas Szűz, illetőleg szt. Anna tiszteletére. — A templomot az élelemláz kapta meg, a kolostorban pedig a Colloredo-Mansfeld ezred nevelőintézetét helyezték el.

*

Az egykori Mehkame-dzsámi — úgy látszik — leégett az ostromok során, mert 1686-ban még fedél nélkül állott.[26] Az 1701. évi canonica visitatio alkalmából azonban már ezt írja róla Jezerniczky Ferenc főesperes: „A vár alatti város templomáról ismeretlen, hogy régekte ki emelte, vagy milyen védszennel bírt. Sok éven át a törökök mecsetnek és zsinagógának használták. Midőn ezek nyugós szolgálata alól felmentetett, szent István első vértanú tiszteletére szentelték fel. Érdekes szentségtartóval bír, melyet a lotharingiai hercegtől kapott Buda második ostroma idején. Van keresztútja, minden hozzávalóval. Sekrestyéje boltíves.”[27]

Az 1713—14. években Keresztély Ágost (1707—1725) érsek új templomot építtetett a régi helyébe. Az érsekség esztergomi uradalmának számadásaiból részletes adataink vannak a templom építéséről.[28] Az anyagot (kő, téglá, mész, fa stb.) az uradalom adta. A kőművesmunkát Sich Mihály vízivárosi polgár és kőművesmester végezte. Az összesen 989 1/2 napi munkáért 494 forint 12 denár bért kapott és ezenfelül egy akó bort az alapkö letételekor. Az ácsmunkáért Gernbauer János vízivárosi ácsmester 179 forintot vett fel. Bea János szentatmási lakatosnak ajtó- és ablakvasalásokért és zárákért 86 forintot, Wallberg Miklós királyi városi asztalosmesterek ajtókért és ablakokért 79 forintot, Renner Gábor vízivárosi üvegesnek 565 tábla üvegért 33 forint 90 denárt, Simon János Lénárt puskműves és kőfaragónak öt ajtókeretért, öt nagy és hat kis ablakkeretért, valamint két ovális ablakkeretért (összesen 558 köbláb kő à 17 krajcár) 101 forintot, az oldalfalakra készített öt gömbért pedig (auf die Rippel Maur 5 Kugl) 7 forintot fizettek. Az oltár kőfaragó- és szobrászmunkájáért Simon kőfaragó és Reinboth Gottfrid szobrász közösen 170 forintot kaptak. Az oltár asztalosmunkájáért Sternsberger János vízivárosi asztalosmester 70 forintot, festőmunkájáért (aranyozás?) pedig Rumi Ferdinand Antal komáromi festő 90 forintot vett fel. A szentély felett helyezték el az érseknek vörös márványból faragott címerét, melyet két puttó tart. A 96 cm magas és (a puttókkal együtt) 113 cm széles címerért (amely most a bazilika kriptájának oldalfalába van beépítve) Simon és Reinboth együtt 141 forintot kaptak.[29] A címer aranyozását és a templom mennyezetének festését Rumi végezte 34 forintért. A hétváltozatú orgonát Eberhard Anton Heinrich hainburgi orgonakészítőtől vásárolták 158 forintért, az ide szállítás költsége pedig 18 forintot tett ki. A név szerint ismeretlen budai harangöntőtől 88 forintért vásároltak harangot.



7. A ferences templom és kolostor földszinti alaprajza. (Az épületnek megyeház céljára tervezett átalakítása alkalmából (1793) készült rajz a PL rajgyűjteményében)

A templom tornya csak 1717-ben készült el, ennek költségére 216 forintot adott az uradalom Schmidt Gergely plébános (1716—1724) kezéhez. 1744-ben új torony építése vált szükségessé. Ezt a munkát Hell József vízvárosi ácsmester végezte 160 forintért. A toronyóra megjavításáért Marquart Mihály János vízvárosi órásmesternek 20 forintot, a négy új óralapért Krach Lénárt vízvárosi asztalosmesternek 4 forintot, ezek befestéséért és az óramutatók megaranyozásáért Ráber Ferenc vízvárosi festőnek 12 forintot fizettek. Ráber még további 11 forintot is kapott a torony gömbjének és keresztjének megaranyozásáért. Ugyancsak 1744. évben szentsírkápolnát is építettek a templom oldalfalához, alatta kriptával. Ehhez a munkához az uradalom csupán téglát adott.

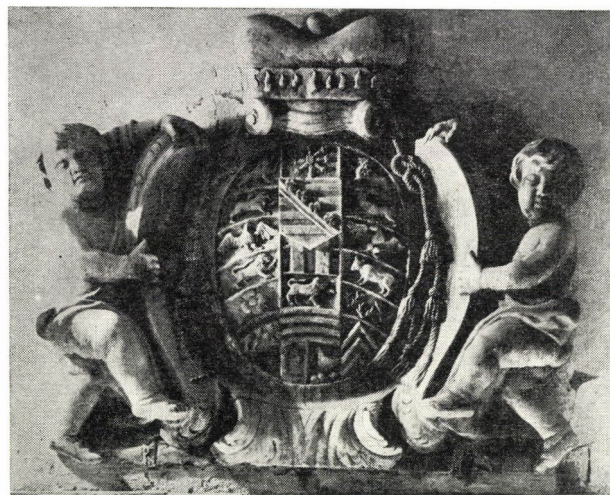
Az 1755. évi canonica visitatio[30] azzal egészíti ki ezeket az adatokat, hogy a templom szentélye és sekrestyéje boltozott, a hajó lapos mennyezetű, a toronyban pedig három harang van. A főoltár szt. István vértanú tiszteletére van szentelve, a két mellékoltárt Schmidt Gergely plébános állíttatta a Kármelhegyi Boldogasszony, illetőleg szt. András apostol tiszteletére.

*

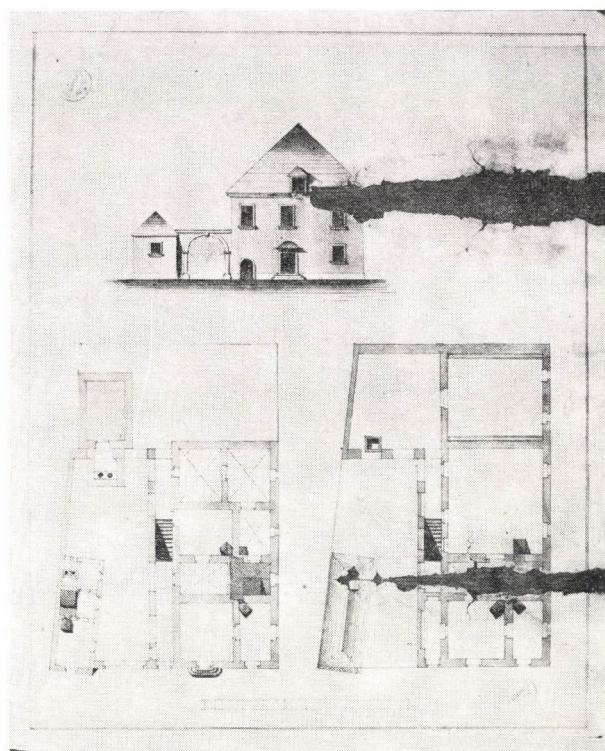
Széchenyi György érsek (1685—1695) — Vízváros földesura — a felszabadulást követő második évben már ide küldte Kapuváry György tiszttartót (provisor, Hofrichter) az esztergomi uradalom megszervezésére. Felépült a tiszttartó háza, amely a primási palota gazdasági udvarának helyén állott. A számadások többször „curia”-nak nevezik ezt az épületet, melynek egyik szobáját 1713-ban az Esztergomba látogató Keresztély Ágost érsek szállásul rendezték be. A Vízikapu mellett uradalmi vendégfogadó épült, melyet 1726-ban az uradalom rangban második tisztségének, a számtartónak (rationista) lakásává alakítottak át.

1691-ben már állnia kellett a katonai élelemháznak (Provinanthaus, domus annonaria et pistoria) is, mert Széchenyi érsek és az udvari kamara között ebben az évben kötött szerződés[31] már szabályozza az élelemház és az uradalom közötti viszonyt.

A ferences templommal átellenes emeletes ház (Bajcsy-Zsilinszky u. 63.) 1805-ig Esztergom vármegye székháza volt. Valószínűleg Keresztély Ágost érsek, mint a megye örökös főispánja építtette középkori maradványokra. A megye jegyzőkönyve[32] az 1714. augusztus 22-i gyűlés alkalmával említi első ízben, hogy a gyűlést a vízvárosi megyeházán tartották. Az 1780. évi uradalmi leírás[33] szerint az emeleten van egy szoba a gyűlések tartására, valamint három további szoba és egy konyha, a földszinten pedig négy szoba és egy ötödik a börtönőr számára.



8. Keresztély Ágost primás címere. (Beépítve a bazilika kriptájának falába)



9. A régi megyeház. (Feigler Ferenc 1821. évi felvételi rajza a PL rajzgyűjteményében)

ra. Vannak még börtönök (duo carceres et arestum unum) és istállók. 1805-ben a királyi városba helyezték át a megye székházát. A régi épületet előbb (1808) Krem-litska Antal posztós, majd (1825) Gramling Ignác, az érseki uradalom ácsmestere vásárolta meg.

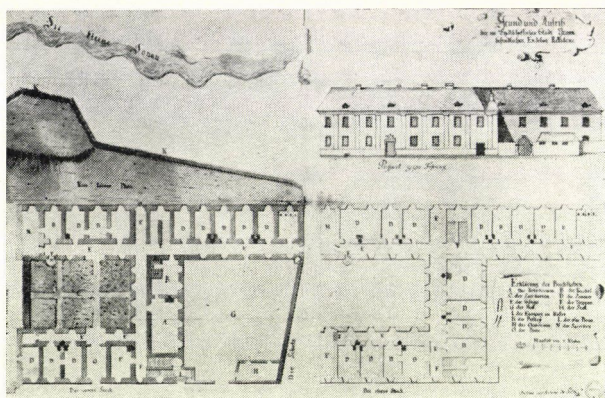
*

Az eddig felsoroltaknál sokkal nagyobb jelentőségű volt a vízvárosi városkép kialakítására a jezsuita rend megtelepedése. Nékik köszönhetjük Esztergom legszebb barokk templomát, a kéttornyú vízvárosi plébánia-templomot, egykori rendházuk pedig a primási palotának alkotja magját.

Kollonics Lipót győri püspök 1685-ben, Pozsony, Győr és Komárom után Esztergomban is kórházat állított fel a sebesült és beteg katonák számára és lelkigondozásukra két jezsuitát (patres missionarii) küldetett Esztergomba.[34] Lotharingiai Károly a Vízvárosban jelölt ki helyet a számukra. A hely kiválasztásánál már figyelemmel voltak arra, hogy az alkalmas legyen majd a rend templomának és kollégiumának számára is.[35] Két évvel később, 1687. március 19-én Széchenyi György érsek 50 000 forintnyi alapítványt tett a jezsuita rend által Esztergomban létesítendő kollégium és gimnázium fenntartására és megígérte, hogy a szükséges épületeket a saját költségén felépítteti.[36]

Hogyan, milyen ütemben valósult meg Széchenyi érsek szándéka, arra csak igen hiányos adataink vannak. Az esztergomi ház iratai az 1706. évi ostrom idején elégték, a későbbi iratok pedig a jezsuita rend feloszlátásakor (1773) szétszóródtak. Az osztrák rendtartomány levéltárát (a magyar rendházak is oda tartoztak) hasonló sors érte. A rendtartományoknak a rend római központi levéltárában megőrzött jelentései (litterae annuae) nem foglalkoznak részletesen az egyes házak történetével. Meg kellett tehát elégednünk a legkülönbözőbb helyekről összegyűjtött töredékes adatokkal.

Szükszay Imre esztergomi házfőnök a váci káptalan előtt 1713. március 31-én előadott tiltakozásában[37] így mondotta el az esztergomi megtelepedés történetét:



10. A volt jezsuita rendház utcai homlokzata, földszinti és emeleti alaprajza Felkis Antaltól az 1773 utáni évekből. (PL rajzgyűjteménye)

Széchenyi érsek nemcsak alapítványt tett az esztergomi kollégium céljára, hanem annak számára a rendnek adta tartozékaikkal együtt azokat a házakat, amelyekben korábban Achmed bég és Ali bég nevű törökök laktak az anyjukkal együtt és amelyeket Lotharingiai Károly már korábban kijelölt a rend számára.

Achatius Ferdinand, aki 1688 novemberében lett az osztrák rendtartomány főnöke, hivatalának kezdetén tett körútjában Esztergomot is meglátogatta. Látva, hogy itteni rendtársainak nincsen saját templomuk, intézkedett, hogy egy régi templom falaira kápolnát építsenek Xaveri szt. Ferenc tiszteletére. Ez hamarosan meg is történt, részint a rendtartomány költségén, részint más rendházak segítségével. [38] 1690. december 3-án Mérey Mihály esztergomi kanonok és vízivárosi plébános áldotta meg a kápolnát. [39]

Az ajándékba kapott területet a rend vásárlásokkal bővítette. Nedeczky Gáspár házfőnök 1694-ben 35 forintért megvásárolta a rezidenciával délről szomszédos, sövényből épült kicsiny házat, továbbá „Palkovics úrnak, a királyi város egykori jegyzőjének” az előbbivel szomszédos, ugyancsak sövényből épült és szalmával födött házat 40 forintért. Szikszay Imre, Nedeczky utóda, 1702-ben e házak helyén háromszobás kőházat épített iskola céljára és faszindellyel fedette be azt. Az új épület-től délre egy további házacska is állott. Hogy az új épülettől a tűzveszélyt elhárítsa, Szikszay ezt is megvásárolta 20 forintért.

Az 1706. évi ostrom alkalmával ez az iskolaépület a rezidenciával együtt leégett. Mikor néhány héttel később a császári sereg visszafoglalta Esztergomot, a megyei hatóság szalmafödelet rakatott a kiegett falakra és egy század katonaságot szállásolt el ottan. Pap Ferenc házfőnök a közeli harmincadházban talált fedelmet. A katonaság csak 1713-ban hagyta el a rendi épületet. [40]

Ezután kezdődött az a nagyszabású, de 25 évig elhúzódo építkezés, amely a máig is álló templom felszentelésével nyert befejezést. Ennek ismertetése előtt azonban foglalkoznunk kell azzal a kérdéssel, teljesítette-e Széchenyi érsek az építésre tett ígértét.

Az esztergomi uradalom számadásai csak 1698-tól maradtak reánk, Széchenyi pedig már 1695-ben meghalt, az ő idejéből tehát számadások nem állanak rendelkezésünkre. Ennek ellenére is valószínűnek tartjuk, hogy Széchenyi épített valamit a rend számára. Legendás hírvő bőkezűségén kívül valószínűsíti ezt, hogy a tűzvészről szóló tudósítás az iskolaépület mellett a rendházat is említi, az viszont alig valószínű, hogy két évtizeddel az adományozás után még mindig a két török bég házai szolgáltak rezidenciául, amelyek anyagukra nézve aligha különböztek a szomszédos sövényfalú háztól.

Az esztergomi uradalomnak 1698. utáni számadásai-ban ismételtelen találunk adatot arra vonatkozóan, hogy az uradalom Kollonics érsek utasítására téglát, illetőleg faanyag (tutaj) vásárlására pénzt adott Barmet Ignác

jezsuita kezéhez „pro fabrica sancti Josephi”, vagyis szt. József épületéhez. (A későbbiekből kiderül, hogy ez a megjelölés a jezsuita iskolát jelenti, mert Széchenyi érsek alapítólevele március 19-én, szt. József ünnepén kelt.) Ha Kollonics megtette ezt, miért nem tett volna ennél többet is Széchenyi, akit ígérete is kötelezett?

Az 1713-ban kezdett építkezés tervezőjét nem ismerjük. Némi tájékoztatást nyerünk azonban Hevenesy Gábornak 1713. július 15-én Bécsben kelt leveléből, amelyben válaszolt Mravincsics György esztergomi házfőnöknek hozzá intézett levelére. „Mivel azt írja Atyaságod — így szól a levél — hogy hátul, a víz (nyilván a Duna) közelében nehéz lesz az alapozás, beszéljen egy építésszel, hogyan lehetne az épület többi részét egyenes vonalban vinni a tér felé, egészen a templomig, még ha a lépcsőket másként kellene is elhelyezni. Készíttessen vele tervet és küldje el nekem. Időközben a többi munkát határidőre végezze el.” [41] Valószínű tehát, hogy a rendtartomány bécsi központjával kapcsolatban álló építész volt a tervező. A módosítás rajzának elkészítését viszont bizonyára helybeli mesterre bízták, talán éppen a már említett Sich Mihályra. Az épület képét csak arról a keltezetlen felvételi rajzról ismerjük, amelyet Felkis Antal készített már a rend feloszlatása után.

Magáról az építkezésről szintén csak szórványos adataink vannak. 1714. szeptember 30-án 150 forintért megvásárolta a rend Víziváros tanácsától a harmincadház melletti üzlethelyiséget (das Gewölb oder Laden auf den Platz, neben dem Dreissiger Amt liegend), melyet Kuckländer városparancsnoktól vett meg a város. — 1718. április 6-án a budai kamarai adminisztráció kiküldötte a rend tulajdonába adta az egykori harmincadházat, amely az építendő templom helyén állott. Ugyancsak a templom építése céljára volt szüksége a rendnek Streven Vilmos Ferenc vámszedő (teloniator) házára, melyet 65 forintért vásároltak meg. [42]

1828. szeptember 18-án Kolb István házfőnök kérelemmel fordult a királyi város tanácsához a rendnek a királyi város területén lévő szőlője és földje után járó adó elengedése iránt. A kérelem indoklásából értesülünk az építkezés előrehaladásáról: „A közönséges haszonul a Residentia sem szánnya költségét, mert ugyan most fordítva az előbbeni templomocskát iskolákra (vagyis lebontja a Xaveri-kápolnát, az alatta lévő kriptá lejárát pedig elfalazza), hogy Istennek kegyes voltából jövő esztendőre az ötödik és hatodik iskolát elkezdjük, mivel mind a királyi, mind a Vizi városnak hasznát nézzük, hogy a szülők ne kéntelenitessék az ő fiukat nagy költséggel idegen helyekre küldeni, hanem mind a hat iskolát itt végeztethessék el vélek.” Erre a támogatásra azért is szükségük van, „hogy az új templom épületének is fundamentumát vethessük és abban kezdhesük az isteni szolgálatot mind Magyar, mind Németh Nemzetnek lelki épületére”. [43]

1732 novemberében ismét a királyi városhoz fordult a házfőnök és kérte, hogy a templom építéséhez szükséges követ ingyen fejthessék a város Strázsa-hegyi kőbányájában. A város ezt a kérést is teljesítette. [44] Ebben az évben megtörtént a templom alapkövének elhelyezése. [45]

A munka továbbra is lassan haladt, mert az építkezés költségét kölcsönökből kellett a rendháznak előteremtenie. Már 30 000 forintra nőtt a rend adóssága, amit még a kamat terhe is tetézett. 1738. márciusában Ratzenberger Mátyás házfőnöknek sikerült 30 000 forint kamatmentes kölcsönt kieszakólnie a rend bécsi szemináriumától (Domus probationis), amiből kielégíthette a korábbi hitelezőket. Az 1738. március 4-én kelt szerződés szerint 1739-től kezdve évi 800 forintos részletekben kellett a kölcsönt visszafizetni. 1738-ban megtörtént a templom felszentelése is, amit Althan Mihály Károly váci püspök végzett. [46] Az építés és a templomberendezés mestereiről csak annyit tudunk, amennyit a Paintner-gyűjteményben [47] megőrzött rendi névkönyvek (catalogusok) rövid, néhány szavas adatai árulnak el nekünk. Itt találjuk meg néhány laikus testvér (coadjutor) nevét, akik az építkezés éveiben Esztergomban dolgoztak. Így 1728-ban „Petrus Ross habet curam

fabricae", vagyis az ő gondja az építkezés. 1736-ban: „Antonius Werle excolit novum templum”, tehát ő díszíti (festi) az új templomot. 1735–37. években „Bernardus Paumgartner sculptor ararum”, azaz ő faragja az oltárokat. 1736-ban Josephus Prinster, 1737-ben pedig Joannes Kratz „habet curam arcum”, vagyis ők végzik az asztalosmunkát. Közülük Werle és Paumgartner a rendtartomány más templomaiban is dolgoztak, így Paumgartner munkája a székesfehérvári templom és sekrestye berendezése. [48]

A templom berendezésének legkorábbi leírását a rend feloszlata után másfél évtizeddel (1788) tartott canonica visitatio jegyzőkönyvében találjuk. E leírás szerint a Loyolai szt. Ignác tiszteletére állított főoltár olasz rendszerű (structurae Italicae), a fából készült aranyozott tabernákulumot két nagyobb és ugyanannyi kisebb, aranyozott angyalszobor veszi körül. A hajó két oldalán bemélyedő 3–3 fülkében állanak a mellékoltárok. Az evangélium oldalán: Xaveri szt. Ferenc oltára tabernákulummal és hat aranyozott szoborral, a tabernákulumban a kis Jézusnak üvegburkolattal védett szobra. — Szt. József oltára, a tabernákulum helyén szt. Rozália szobra üveg alatt, felül hat aranyozott szobor, közöttük szt. Adalbert és szt. Szaniszló szobra. — Szt. István király oltára hat szoborral, mint az előzőnél, a tabernákulumban szt. István-ereklye aranyozott réz tartóban, de hitelesítés nélkül, a tabernákulum fölött szt. Alajoskép. — A lecke oldalán: Szűz Mária oltára négy aranyozott faszoborral, a tabernákulum helyén a kis Jézust tartó Mária-szobor üveg alatt. — Nepomuki szt. János oltára hat aranyozott szoborral, a nagy oltárkép alatt Xaveri szt. Ferenc képe. — Szt. Kereszt-oltár szintén hat szoborral, a tabernákulumban aranyozott réz pacificale hitelesített kereszt-ereklyével.

Az oltárokon alkalmazott címerek tanúsága szerint a Xaveri-oltárt Weisz Péter várparancsnok, a szt. József oltárt Esterházy Imre prímás, a Mária-oltárt Schuhknecht Miksa várparancsnok, a Nepomuki-oltárt Althan Mihály Károly váci püspök, a Kereszt-oltárt pedig Pamhake Mihály, az érsekség esztergomi uradalmának provisorja állíttatta.

A főoltárt az 1818–19. években újjal cserélték fel. Nyolc szabadon álló oszlopon nyugvó félkupola borult az új tabernákulum fölé, melynek tetejét a hétpécsetes könyv és az „Isten báránya” díszítette, oldalról pedig egy-egy térdelő angyal vette körül. Az asztalosmunkát Wendler Vince esztergomi asztalos, a szobrászmunkát Muhs Antal pesti szobrász, az aranyozást Engelbrecht János pesti aranyozó készítette. A kőműves- és márványozó-munkával együtt 2650 forintba került az új oltár. [49]

További változás volt, hogy a mellékoltárok szobordíszének nagyobb részét eltávolították. Az 1825. évi canonica visitatio a Xaveri-oltáron már csak szt. Péter és Pál, — a szt. József oltáron szt. Rozália, Katalin, Borbála, Sebestyén és Rókus szobrát, — a szt. István-oltáron szt. Adalbert és Miklós szobrát, — a Nepomuki-oltáron Mihály és Rafael angyalok szobrát, — a Kereszt-oltáron Sz. Mária és szt. János szobrát találta. Lényegében ebben az állapotban maradt a templom 1944–45 teléig, amikor egy légi bomba a templom boltozatát beszakította és a berendezést csaknem teljesen elpusztította. [50]

A templommal kapcsolatban kell megemlékeznünk az 1740-ben felállított Immaculata-szoborról, amely eredetileg a templom déli oldalfalán állott. „Ob cives a peste servatos” olvassuk a szobor feliratán, vagyis hálából állították, amiért a Víziváros lakossága megmenekült a pestistől, de hogy ki állíttatta a szobrot, arról hallgat a felírás. Ha a polgárok állították volna, ez aligha maradt volna említetlenül. Bizonyára nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy ez az átlagos pestis-emlékek sorából messze kiemelkedő szobor a jezsuitáknak köszöni kezeltetését. A rend egy 1739. évi jelentése említést is tesz a szobor alapozásának elkészültéről. [51]

*

A jezsuiták építkezésének negyedszázada alatt kiterjedésben is gyarapodott a Víziváros. A szatmári békét

követő nyugalmasabb években már a falakon kívül, a Postakapu előtti sáncrendszerrel délre, a Kis-Duna mentén is építkezni kezdett a polgárság. Az 1726. évi összeírás már 16 házat talált itt. Ez volt a Víziváros külvárosa (suburbium). Benépesült a Vízivárossal északról szomszédos Szentgyörgymező is, az érsekség jobbágyközsége. A két település közötti közlekedés megkönnyítésére 1715-ben a Várhegynek a vízitoronyig érő sziklájában robbantással nyitottak utat. [52]

Esterházy Imre és Csáky Miklós érsekek kormányzásának éveit (1725–1745, illetőleg 1751–1757) és a közbeeső széküresedések után úgy látszott, hogy Barkóczy Ferenc érseksége (1761–1765) a várral együtt Vízivárosnak is jelentős fellendülést hoz. Ő ugyanis nagy eréllyel hozzákezdett az érsekségnek és a káptalannak Esztergomba való visszatelepítéséhez. Korai halála megghiúsította nagyszabású terveinek megvalósítását, mégis az ő nevéhez fűződik az első esztergomi nyomda felállítása. Az ő hívására telepedett le a Vízivárosban a neves pozsonyi nyomdászcsaládból származó Royer Ferenc. Az érsek nemcsak házat adott néki, felmentve azt az úrbéri terhek alól (fundus typographialis immunitatus), [53] hanem munkával is ellátta.

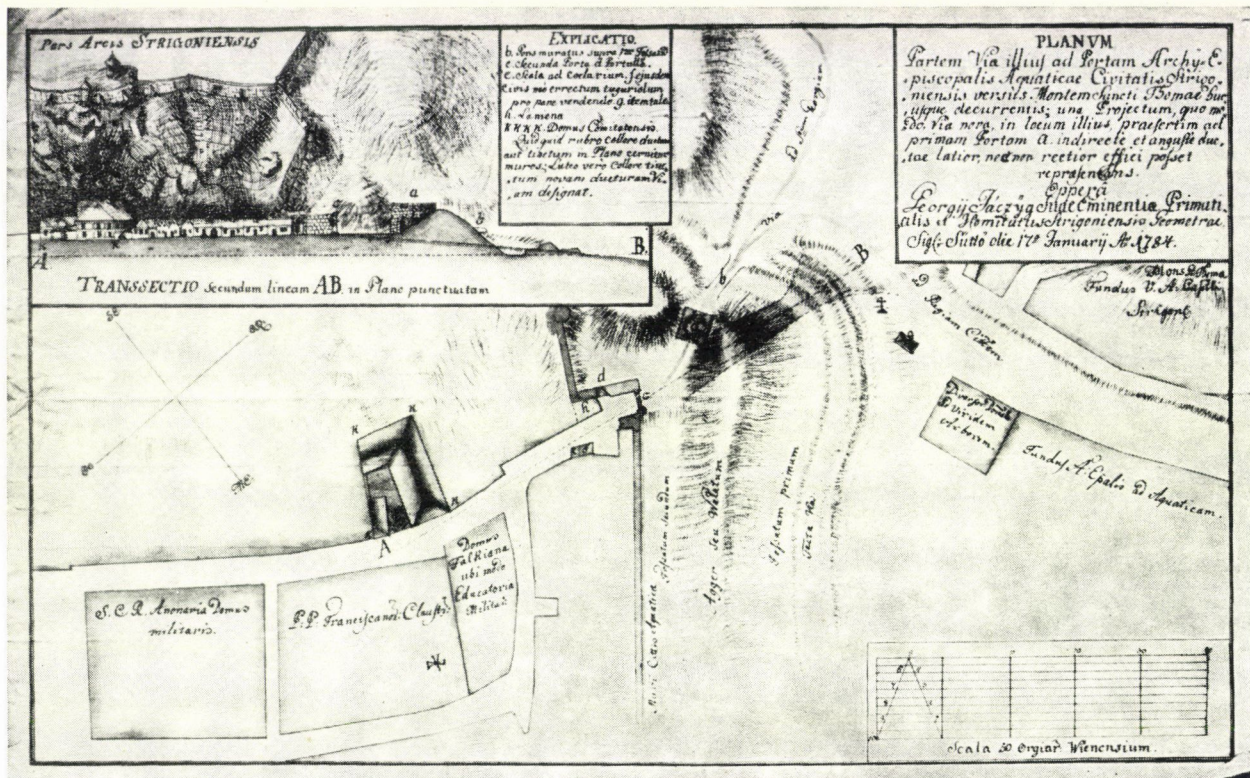
*

A Barkóczyhoz fűződő remények nem csekély részét valósította meg Batthyány Józsefnek közel negyedszázados érseksége (1776–1799). Nem folytatta ugyan a Várhegyen megkezdett építkezést, de annál többet tett a Víziváros javára. Egyik első intézkedése volt, hogy a nagykiterjedésű egyházmegyéjének keleti fele számára Esztergomban helynökséget állított fel és ezzel megtörtént az első lépés, hogy Esztergom nemcsak az érsekség egyik uradalmának, hanem az egyházmegye kormányzásának is központja legyen. Mária Terézia királynő néki adta a feloszlott jezsuita rend templomát és kolostorát. [54] Az utóbbi lett a helynökség székhelye, a templomot pedig Víziváros plébániatemplomául jelölte ki (1788). A régi plébániatemplomot plébániaházzá alakította át, az új plébániatemplomot pedig — Hüttner Jakab vízivárosi mézeskalácsosnak erre a célra tett hagyományát is felhasználva — tornyokkal díszítette. (1796–97) A templom építéseihez ugyanis a várparancsnok nem engedte meg a torony kiépítését, ezért a jezsuiták a tornyoknak csupán az idításait építhették meg. A templom harangjai addig a Várhegy tövében felállított, fából készült haranglábon függtek.

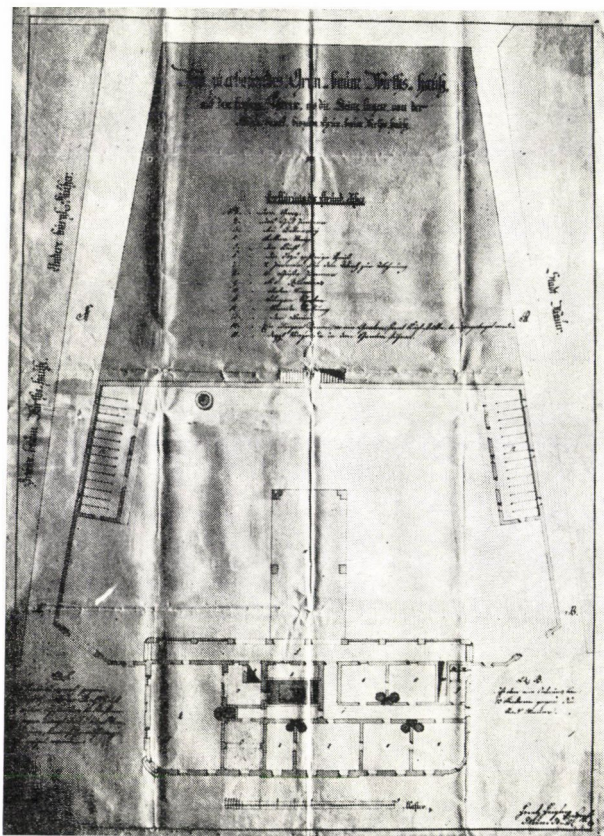
A régi plébániatemplom átalakítását Hartmann Antal kőművesmester, Freunt István ácsmester, Klezl Ádám lakatos, Endhoffer Mátyás asztalos és Zwick Márton üveges végezték. A toronyórát Nuha Jakab órásmester leszerelte és átszállította a várban épült helyőrségi templom tornyába. Az oltárok és a harangok a szentgyörgymezei plébániatemplomba kerültek. [55]

A tornyokat Feigler Ferenc uradalmi építőmester építette, a rajtuk levő díszítő elemeket (pillérfők, ablakkeretek, füzérek stb.) Kurtzweil János szobrász készítette stukatúr-malterből. A toronyórát Seifner Ignác pesti órásmester készítette, Knoll János és Bittmann Antal pesti harangöntők pedig — a régi harangok anyagának felhasználásával — három (16, 9 és 5 mázsás) harangot öntöttek. [56]

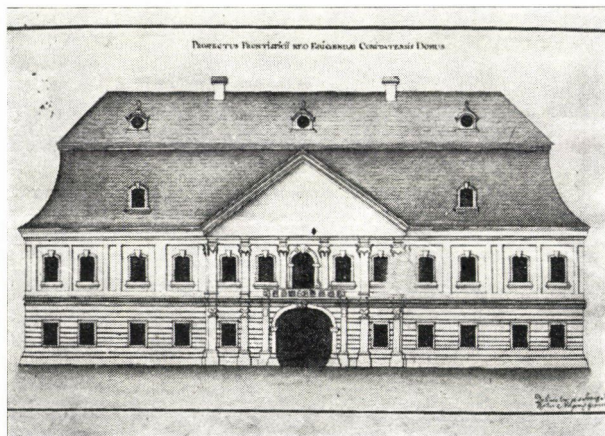
Az egyházi rendeltetésű építkezésen túl Batthyány nevéhez fűződik több, a városfejlesztés érdekében történt intézkedés is. Ezek közül a legnagyobb jelentőségű a Postakapu lebontása és a kapu előtt, a Várhegy lábától a Kis-Dunáig terjedő sánc- és árokrendszer megszüntetése. A Postakapu kettős kapu volt, a külső kapun nemcsak a Vízivárosba, hanem a várba irányuló forgalomnak is át kellett haladnia és a királyi város felől vezető út csak erős kanyar után, a sáncok közötti árok felett átvetődő hídon keresztül jutott a külső kapuhoz. 1776-ban a katonaság (amely Barkóczy halála után ismét visszatért a várba) újból és immár véglegesen elhagyta a várat, a kaparendszer és a sáncok minden jelentőségüket elvesztették, csupán a forgalmat akadályozták. A kapuk lebontása és a talajjegylengetés tette lehetővé azt is, hogy a kanyar átvágásával megépítsék — Jáczy Györgynek,



11. Jazyg György 1784. évi terve a Postakapun át a Vizivárosba vezető út kapu előtti szakaszának áthelyezéséről. (PL rajzgyűjteménye)



12. A sétátér helyén építeni szándékozott Zöldfa-vendégfogadó terve Feigler Ferencről. (PL rajzgyűjteménye)



13. A sétátérrel szemben, a Várhegy tövében építeni tervezett megyeház főhomlokzata. (Hidegh Ferenc megyei mérnök terve a PL rajzgyűjteményében)

a megye és az érsekség közös geometrájának terve szerint — a Vizivárosba bevezető útnak új, máig is használt szakaszát.[57]

Az új útvonal két oldalán kialakított térség beépítésére Zillack pozsonyi építőmester készített tervet, de ez a terv nem valósult meg, később pedig már nem is találták ezt a tervet. Helyette a Kis-Duna felé eső oldalon befásított sétateret (Promenade Platz) létesítettek, a másik oldalon pedig az új megyeházát szándékoztak felépíteni. Később a sétátér helyén kívánták felépíteni a Zöldfa vendégfogadó új épületét,[58] de ez a terv sem valósult meg.

A megyei igazgatás teendőinek szaporodásával megnövekedett bürokrácia elhelyezésére a régi megyeház már nem volt elegendő. A megye kétféle tervet terjesztett

a helytartótanács elé. Az egyik: adják a megyének a volt ferences kolostor épületét és a megye átalakítja azt megyeház céljára. A másik: építsenek új megyeházát a Batthyány érsek által felajánlott területen. Az új megyeház tervét Hidegh Ferenc megyei mérnök készítette el. Egyik terv sem valósult meg.[59]

A régi útvonal kanyarulatában egy kő-feszület állott már az 1720-as évek óta. A tereprendezés alkalmával szétbontották ezt a feszületet és köveit elszállították. 1792-ben a város polgársága arra kérte Batthyányt, hogy alkalmas helyen ismét állíttassa fel ezt a feszületet, amely előtt végezték ájtatosságukat a pestisveszedelem idején. Az érsek ahhoz a feltételhez kötötte a kérés teljesítését, hogy a város vállalja magára a kereszt karbantartását. Mi történt tovább ebben az ügyben, azt nem sikerült felderíteni.[60]

1792-ben lebontatta Batthyány a Vízikaput is, hogy ezáltal rálátás (prospectus) nyíljon a városra.[61] 1790-ben újra kövezette a főutcát,[62] 1793-ban a jezsuitabátya tövében kávéház[63] épült, amelynek három szobája közül az egyik biliárdszoba volt. 1795–97. években sor került a Vízitorony melletti fürdő bővítésére.

Az érsek példaadása másokat is arra indított, hogy a Vízivárosban építkezzenek, azt széptsék. Korábban az volt a szokás, hogy az érseki tisztek, ha a Vízivárosban töltötték is szolgálatuk idejét, másutt szereztek maguknak otthont öreg napjaikra. Különösen kedvelték a királyi várost, amely kedvezményekkel is magához édesgette őket.[64] Ormosdy István udvari tanácsos és az érseki uradalmak jószágkormányzója (regens) az első egyike volt, aki a Vízivárosban építkezett. 1794-ben megvásárolta Wagner János érseki pincemester és Korner Antal cipésmester (abban az esztendőben Víziváros bíróját) házáat és e két ház helyén kezdte építeni a Bajcsy-Zsilinszky u. 77. számú házat. Jellemző az egyik szomszédnak, Hitter Jakab mézeskalácsosnak a magatartása, aki azért mondott le az őt megillető elővételi jogról, mert Ormosdy a város díszére váló épületet szándékozik építeni (pro decore totius huius civitatis decentem domum aedificare intendat).[65] Az építkezés közben Ormosdy meghalt. A félig kész házat Batthyány megvásárolta és az építést befejezte.

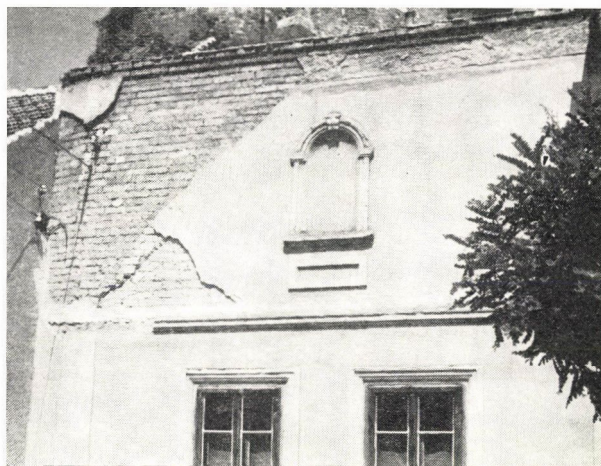
Ekkor épült Falk Bálintnak eredetileg csupán egyemeletes háza (Bajcsy-Zsilinszky u. 42.) és ekkor (1785) vásárolta meg és építtette emeletesre a történetíró Katona István az Óvoda u. 6. szám alatti házat. Katona ugyanis — elvesztve a pesti egyetemnél viselt tanári állását — Esztergomba költözött és öt éven át ebben a házban dolgozott nagy művének a „Historia critica regum Hungariae”-nak írásán. Ennek emléket márványtábla hirdeti a ház falán. 1790-ben Katona Kalocsára költözött. Ott fejezte be művének 33–36. kötetét (I. Lipót király kora), de ennek kinyomtatására nem talált mecénást. Ezért Batthyányhoz fordult, aki az előreláthatólag 1600 forintot kitevő nyomdaköltség összegén megvásárolta a házat, bár a szakértők kevesebbre becsülték. (1793) [66]

A Víziváros házainak jó része ekkor még a régi állapotban volt, keskeny, oromfalas homlokzattal az utca felé, sőt még ma is van hírmondó belőlük (Óvoda u. 4.), Jáczy György rajzán pedig a főutcának a régi megyeházától a Postakapuig húzódó szakaszát láthatjuk ilyen és ehhez hasonló házakkal. Az 59. számú ház álemeletes részének vakolata néhány év előtt leomlott és ekkor láthatóvá vált a vályogból épült oromfal és az arra téglából épült kiegészítés.

A Postakapu előtti terület rendezésével Víziváros külvárosa szorosabb kapcsolatba került a belső várossal. Ennek a városrésznek nevezetesebb épületei voltak az érseki uradalomnak a Zöldfához címzett vendégfogadója és a terület déli végén, a Kis-Duna partján levő malom. A Zöldfa-fogadó a külváros északi sarkán (ma: Bajcsy-Zsilinszky u. és Liszt Ferenc u. sarok) állott. Omladozó vályogépülete, amelyben mindössze csak négy szoba volt és csak szűk udvar tartozott hozzá, elégtelen volt a megnövekedett forgalom számára. Már régóta tervezték az új fogadó építését, de ez a 19. századra



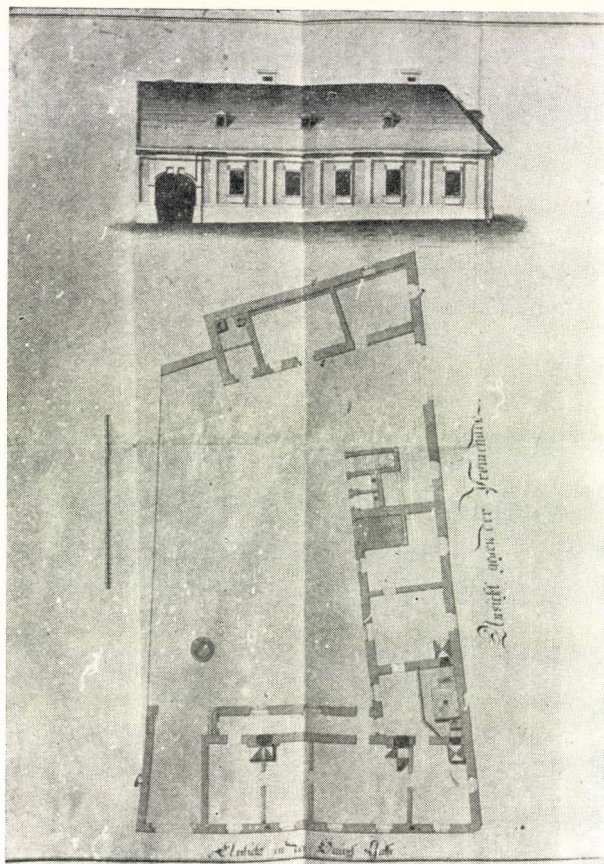
14. Az Óvoda u. 4. számú ház utcai homlokzata



15. A Bajcsy-Zsilinszky u. 59. számú ház álemeletes részének utcai homlokzata. Látható, hogy az oromfalat később építették ki álemeletté

halasztódott. Az egykori városháznak jellegtelen épülete máig is áll, két lakóházzá megosztva (Lenin sétány 3., illetőleg József Attila tér 4.).

Az új Zöldfa-fogadó csak a Batthyány halálát követő szűküresedés idején épült fel (1800–1803), de nem a régi helyén, sem a sétatérén, ahová korábban tervezték, hanem az eredetileg a megyeház építésére kijelölt terület sarkán (Bajcsy-Zsilinszky u. 51.). [67] Négy évtizeddel később a káptalan a szomszédos Szenttamás-városrészben felépíttette a máig is üzemben levő Fürdő-szállót. A Zöldfa ekkor feleslegessé vált, épülete az uradalmi jószágigazgató lakása lett. Az 1856–59. években itt működött az úrbéri birtokrendezést lebonyolító „cs. kir. úrbéri



16. Feigler Ferenc 1715. évi felvételi rajza a régi Zöldfa-fogadó helyén épült házról. (PL rajzgyűjteményében)

törvényszék”, majd később ismét az uradalom tisztjeinek szolgált lakásul.

A régi Zöldfa épületét Gamel Ferenc uradalmi pincemester vette meg és ott új házat épített. Ezt 1944–45 telén bombatalálat pusztította el, de a Feigler Ferenc által 1815-ben készített felvételi rajz megőrizte a ház képét és alaprajzát.

A malmot az ott fakadó hőforrás vize hajtotta, a hozzátartozó vízgyűjtő medencét pedig fürdésre is használták. A víz használatáért a malom tulajdonosa bért fizetett az uradalomnak. 1792-ben gróf Sándor Antal (akinek Bajnán kastélya, a királyi városban pedig emeletes háza volt) megvásárolta a malmot. Helyén új épületet emeltetett, amelynek földszintjén továbbra is malom működött, az emeleti helyiségeket pedig a fürdővendégek kényelmére és szórakozására rendezte be, akik részére öt kicsiny, fedett fürdőmedencét építtetett, és a környéket befásította. Ez volt Esztergom első nyilvános fürdője, de hamarosan megszűnt, mert az uradalommal támadt viszály miatt Sándor Antal eladta a fürdőtelepet, az új tulajdonos pedig csak a malmot tartotta üzemben. [68] Csak 1894-ben építettek itt uzodát, amely hamarosan a mai napig is üzemben levő fürdőteleppé fejlődött. A Sándor-féle épület emeletére kényelmes márványlépcső vezetett, amely az épület sarkán álló, toronyszerű építményben volt elhelyezve. Ez a torony jellegzetes eleme volt a kis-dunaparti sétánynak. Az 1950-es években lebontották ezt az épületet, de Bajor Ágost tusrajza megőrizte emlékét.

*

Batthyány érsek halála után hosszú széküresedés következett, amelyet csak Károly Ambrus főherceg rövid érseksége (1808–9) szakított meg, de ez is Napóleon magyarországi hadjáratának idejére esett. 1819-ben végre ismét érseket kapott az esztergomi egyházmegye Rudnay

Sándor személyében. Barkóczy érsekkel ellentétben, aki előbb felépíteni akarta az érsekség esztergomi otthonát és csak azután szándékozott oda visszatérni, Rudnay már beiktatásával egyidejűleg Esztergomba helyezte vissza az egyházmegye székhelyét, és csak azután kezdett hozzá a Barkóczy halálával megszakadt építkezés folytatásához.

Rudnay a vízivárosi plébániatemplomot jelölte ki ideiglenes székesegyházzá, az egykori jezsuita kolostort pedig ideiglenes rezidenciául választotta. Fő gondja a Várhegyre tervezett egyházi központnak, a „Magyar Sion”-nak megépítése volt, de a Vízivárost sem hanyagolta el. A plébániatemplom oldalán állott Immaculata-szobrot az egykori Vízikapu kerek bástyájánál állott uradalmi épület elé helyeztette át, a szobor helyén pedig felépíttette a máig is álló emeletes sekrestyét. [69] 12 000 forintért megvásárolta a vallásalaptól a ferencesek egykori kolostorát és ott felsőbb papnevelő intézetet (presbiterium) rendezett be, a mellette levő templomban pedig az ide szállított érseki könyvtárt és levéltárt helyezte el. [70] Megvásárolta továbbá 2000 forintért a plébániaházzal szomszédos Draskovics-féle házat és annak telkén új épületet emeltetett az iskola számára. Az épületet Feigler Ferenc uradalmi építőmester tervezte, az építkezés költsége kevés híján 8000 forintot tett ki. [71] Az iskola (ma lakóház) kapuja felett márványtábla hirdeti a ház egykori rendeltetését: „TENERAE PUBI RUDIMENTIS BONARUM ARTIUM IMBUNDENDAE PRINCEPS PRIMAS ALEXANDER A RUDNA — MDCCCXXIV.”

A várbeli építkezés során elbontásra került a vár piacán (Parade Platz) állott Mária-szobor, amelyet



17. A Sándor-féle fürdőhöz tartozott épület a lépcsőház számára épített toronnyal. (Bajor Ágoston tusrajza a Balassa Bálint Múzeumban)

Kuckländer Ferenc egykori várparancsnok felesége állíttatott. A szobrot a vízivárosi sétateren újból felállították, de a terület beépítéskor tovább helyezték, előbb a Bibliotéka épülete elé (Bajcsy-Zsilinszky u. 28.), majd a szemben levő ház sor 51. és 53. számú házai közötti beszögellésbe tették, végül is a Várhegyre került vissza. [72]

1829-ben Rudnay megvalósította Batthyány érsek tervét: a sétateret Packh János terve szerint házhelyekre osztotta fel. A jelentkezők örökberletként kapták a telket, azzal a kötelezettséggel, hogy azon két éven belül emeletes házat építsenek. A mai számozás szerinti 28. számú telket Beimel József nyomdász, a 30. számút Deininger Ferenc üveges, a 32. számút Lang Antal asztalos, a 34. számút Singer Péter szappanfőző, a 36. számút Gramling Ignác ácsmester kapta. [73] Beimel 1846-ig sem tett eleget az építési kötelezettségének, ezért Rudnay utódja, Kopácsy József érsek (1838–1847) visszavette tőle a telket és ő maga kezdett ott építkezni, de halálával félbeszakadt ez a munka. Csak 1853-ban került sor az építkezés folytatására, amikor Hild József terve szerint elkészült a Főszékesegyházi Könyvtár épülete. (Bibliotéka). [74] 1875-ben Simor János érsek ebben az épületben nyitotta meg a közönség számára képtárát, amely 1883-ban az újjáépített primási palotába került át és alapját képezi a ma már a határokon túl is ismert Keresztény Múzeumnak.

Nem építkezett Gramling Ignác sem, de az ő mulasztását kimentettnek vették. Ő volt ugyanis a bazilika építésének ácsmestere és a neki jutott területet ácsként használta. [75] Halála után Pribyla József kanonok (1787–1857) vásárolta meg a házhelyet és ő építtette ott a maig is álló földszintes házat.

Az utca tulsó oldala, az egykor megyeház céljára kijelölt terület már korábban beépült. A Zöldfa fogadó építése után fennmaradó területet egyidejűleg két házhelyre osztották és négyyszögölenként 15 krajcárért eladták. Az 53. számú ház telkét Schmidtbauer György uradalmi ácsmester, az 55. számú ház telkét Gamel Ferenc uradalmi pinceszester vásárolta meg. [76]

A Bajcsy-Zsilinszky utca 57. számú házat Singer Péter építtette 1838-ban. A ház fölépülése előtt az 55. és 57. számú házak határán egészen az utca vonaláig nyúlt le a mintegy két méter széles városfal. Ebbe a falsonkba kicsiny helyiség volt bemélyítve, amelyet az uradalom bérbe adott borbélyműhely céljára. [77]

Kopácsy József érseksége idején már kétségessé vált, hogy a Várhegyre tervezett érseki palota megépül-e



18. A Primás-tér az 1860-as években. (Stowikowski Ádám színezett kőrajza. (A templom bal oldalához simuló épület a Rudnay érsek rendeletére épített sekrestye. A kép jobb szélén látható emeletes ház az ún. Ormosdy-ház. Az a ház, amelyen a zászló leng, az ún. Baróth-ház)

a bazilika két oldalán. Az ideiglenes székház pedig kicsiny és egyébként is kevésbé megfelelő volt. Kisebb belső átalakításoktól eltekintve ugyanis abban az állapotban volt, amint a jezsuiták megépítették. Kopácsy már 1841-ben megbízta Hild Józsefet, készítse el a ház bővítésének tervét, de a munka csak 1845-ben kezdődött meg. A homlokzat kialakítására több terv is készült, amelyek közül az valósult meg, amelyet Stowikowski Ádámnak az 1860-as években készült kőrajzáról ismerünk. Adatunk van azonban arra, hogy a három ablaktengelyes sarokrízalit a terv teljes megvalósulása esetén középrízalit lett volna, amelyet egy további, hat ablaktengelyes szárny követett volna. [78]

A Berényi Zs. u. 1. számú házat szintén Kopácsy építtette a Baróth Ádám kötélverőmester örököseitől 6000 forintért vásárolt ház helyén, lakásul az érseki kancellária alkalmazottai számára. Az épület tervezője Pauly bécsi építész, a szobrászati díszítéseket (pillérfők stb.) Hoffmann Ignác esztergomi, illetőleg Maurer Pál pesti szobrász készítették. [79]

A Rudnay által létesített presbitériumot Kopácsy bővíteni kívánta, ezért az egykori ferences kolostornak kétemeletes, apró ablakú épületétől a teleknek főutcai határvonaláig terjedő udvarába egyemeletes, nagy ablaknyílású, új szárnyat kezdett építeni, de Kopácsy halálával félbeszakadt ez a munka. [80]

Az építkezést Kopácsy utóda, Scitovszky János érsek (1849–1866) fejezte be és ide helyezte át (1850) az egyházmegye szemináriumát, amely az érsekség és a káptalan visszatelepítéskor egyelőre még Nagyszombatban maradt.

A régi ferences épületben volt a szeminárium mindaddig, amíg a Várhegy oldalában fel nem épült az új szeminárium Hild József terve szerint (1865). Az így felszabadult épületet a hozzátartozó templommal együtt a szatmári irgalmas nővérek kapták meg, [81] akiknek iskolái 1948-ig működtek itt. Ez idő alatt intézetükhöz csatolták FalkBálint egykori házát, a Vízivárosi kisebbik utcája (akkori néven Szt. János u.) területének túlnyomó részét és azon túl, a Kis-Duna partján állott kis házak



19. Víziváros látképe a Szt. Tamás-hegyről. (Sattler Hubert 1873. évi festménye a Keresztény Múzeumban.) A kép bal alsó sarkában látható a régi Zöldfa-fogadó helyén épült ház, vele átellenben a bibliotéka épülete, majd a Rudnay által kiosztott házhelyeken épült házak. Az egykori ferences templom melletti udvarban már felépült a Kopácsy érsek idejében az egykori zárdaépülethez toldott utcai szárny. A főutcának a Postakapu mögötti részén volt falszoros már megszűnt, mert a Kis-Duna felé eső ház sor kiugró részét elbontották. Az átellenes ház sor beszögellése azonban (üzletajtó!) jól látható. A kép jobb oldali előterében lévő ház (mintás cseréptetővel) az új Zöldfa-fogadó. A ferences templommal szemben szélesen elnyúló háztető a régi megyeház. Mögötte a vízivárosi plébániatemplom és a primási palota, még egyemeletes formájában. A háttérben a Nagy-Duna a hajóhíddal és a párkányi part

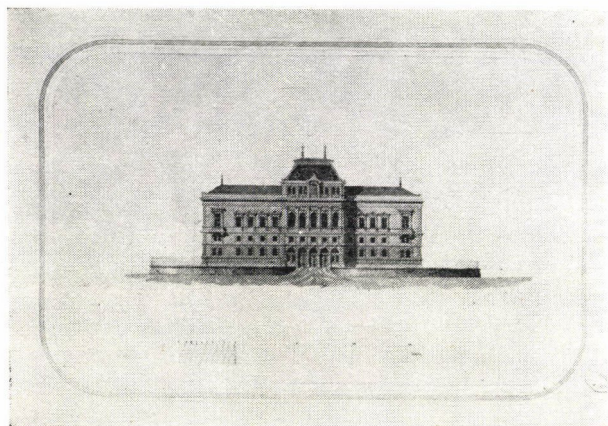
területét és így alakították ki a maig is iskolák céljára szolgáló épülettömböt.

1857-ben 7500 forintért megvásárolta Scitovszky a vízivárosi plébániatemplom átellenében volt katonai élelemházat. A ház 618 négyszögölnyi területének kisebbik felét kertként a régi ferences épülethez csatolta és ezzel megszűnt az a kis köz, amely ezt az épületet és az élelemházat elválasztotta egymástól. A terület nagyobbik részét a városnak adta a templom előtti tér bővítésére és szépítésére, azzal a kikötéssel, hogy azontúl Primás-ternek nevezzék ezt a teret.[82]

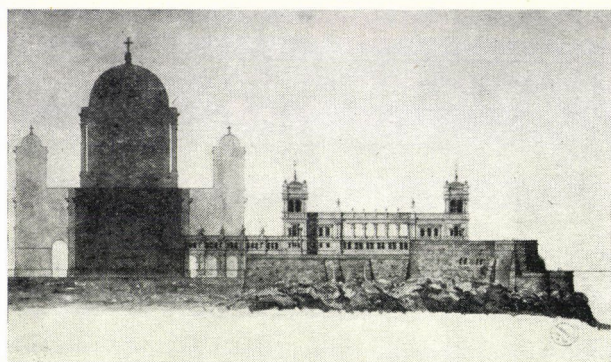
A Víziváros főutcáján az egykori Postakapu irányába haladva a baloldali ház sor 61. számú házának sarkánál a ház sor vonala balra, derékszögben megtörik és a ház sor megelőző szakaszához képest bemélyedést alkotva folytatódik. Az utca másik ház sorának 38. és 40. számú házai e bemélyedésnek megfelelően kiugrottak a ház sor vonalából. Ilyen módon a Postakapu belső oldalán kisebb falszoros (Zwinger) keletkezett. Ez a védelmi célt szolgáló építésmód hasznos lehetett az ostromok idején, de a városkapu lebontása után már célját veszítette, az utca szűkülete csak a közlekedést akadályozta. 1858-ban a megyei hatóság a 38. és 40. számú házak területéből kisajátította a ház sor kiegyenesítéséhez szükséges részt. A kisajátítás költségének jelentős részét az érsekség magára vállalta.[83] — Ugyancsak az 1850-es években történt meg a Kis-Duna partjának feltöltése a szigetre vezető hídtól a sokszögű bástyaig terjedő szakaszon. A feltöltés szélén utat jelöltek ki, az út és a szt. János utca alsó ház során levő telkek közötti területet pedig az egyes háztelkekhez csatolták.[84]

1866-ban az érseki uradalom a saját szükségletére gépjavitó és vasöntő műhelyt rendezett be az egykori vízi toronynál.[85] Az első világháború után Petz Lajos megvásárolta és gyárszerű termelésre alakította át ezt a telepet. Ebből fejlődött ki az új telephelyén maig is működő szerszámgépgyár.

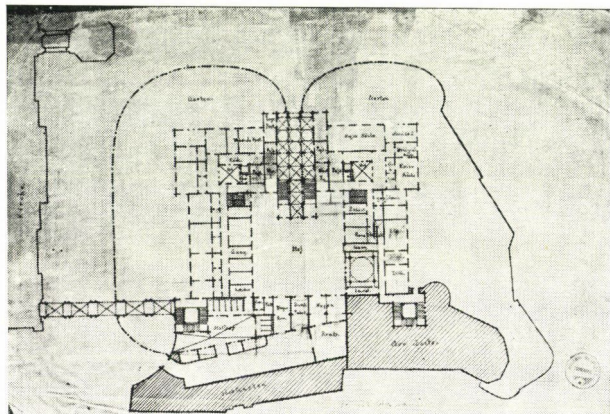
Már Simor János volt az érsek (1867—1891) és fél évszázadnál több idő telt el anélkül, hogy megépült volna a végleges érseki rezidencia. 1876-ban még egyszer felmerült a terv, hogy a Várhegyen építik fel az új palotát. Ugyan nem a Kühnel—Packh-féle terv szerint, a bazilika két oldalán, hanem kisebb méretben, a vár déli bástyája és a bazilika közötti területen. A Lippert József által készített tervnek több lapját őrzi a primási levéltár rajzgyűjteménye; közöttük a keletre tekintő főhomlokzat, és a nyugati, Dunára néző loggiák képét, valamint a földszinti és emeleti alaprajzot. A kétemeletes épület főhomlokzata 15 ablaktengelyes, a loggiát két, négyzetes alaprajzú torony szegélyezi, az egész épületet pedig egy alacsonyabb fekvésű loggia kapcsolja a bazilika délnyugati sarkához. Nem ismerjük, miért nem került megvalósításra ez a terv.



20. A Várhegyen, a bazilika és a déli bástya közötti részre tervezett primási palota keleti homlokzata.
(PL rajzgyűjtemény)



21. Ugyanannak a Dunára néző loggiái.
(PL rajzgyűjtemény)



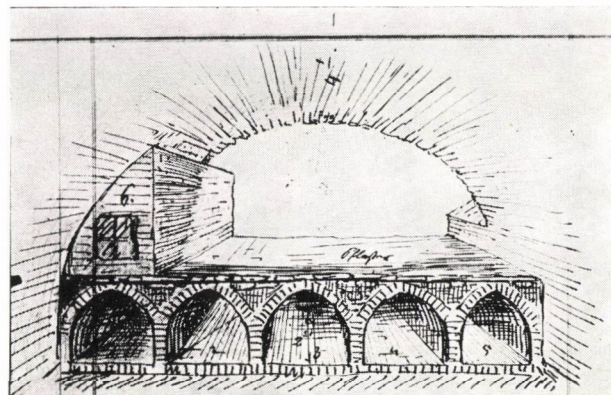
22. Ugyanannak földszinti alaprajza.
(PL rajzgyűjtemény)

Végül is az „ideiglenes” rezidencia gyökeres átalakítása és bővítése útján jött létre a primási palota, ugyan-csak Lippert József terve szerint. A kétemeletes magasztított épületnek 15 ablaktengely szélességű utcai homlokzata az egyemeletnyi magasságban hagyott egy ablaktengelyes szakasszal csatlakozik a tőle délre álló templomhoz. Az utcai rész első emeletén vannak a dísztermek, a könyvtár és levéltár, a második emelet pedig a Keresztény Múzeum gyűjteménye számára épült. A kupolával koronázott dunai oldalon a lakó- és vendégszobák kaptak helyet. A Duna-part egy sávjának hozzacsatolásával megnagyobbították a palota kertjét és a kert északi részén vasvázas télikert épült. A nagy munka rendkívül rövid idő alatt készült el. 1881. március 12-én kezdték a bontást és 1882. december 31-én valamennyi gépi berendezésével együtt használatba vették az új palotát.

Nagyszámú rajzon kívül fennmaradt az építkezés naplója (Baujournal) is, melyet maga Lippert írt.[86] Ennek néhány adata megérdemli az ismertetést. Az alapozáskor 5 láb mélységben zsákokba rakott, megpörkölődött búzát találtak, 10 láb mélységben langyos források törtek elő, a szilárd talajt csak 25 1/2 láb mélyen érték el. — Május 4-én, a kocsisín hosszfalának alapozása alkalmával négy láb mélységben egy boltozatra bukkantak és annak felnyitása után egy kriptába kerültek. A kriptából egy 3 láb széles lépcső vezetett fel keleti irányba. Ott, ahol a lépcső elérte a boltozatot, a nyílás el volt falazva. A boltozat CA és GS jelű téglából épült.[87] — Október 8-án ünnepelték meg a „falegyen” (die höchste Gleiche) elérését. — A városfalnak a kert területébe jutott részét 3 láb mélységig elbontották. E bontás alkalmával nagy mennyiségben kerültek elő román és gót stílusú kőfaragványok: oszloptövek, oszlopfők, pillérek, oszloptörzsek, boltvállak stb. — A palota kiépítésével egyidőben készít-



23. A Lippert József terve szerint kibővített és átalakított primási palota dunai homlokzata. (Sattler Hubert 1888. évi festménye a Keresztény Múzeumban.) A kép jobb sarkában a Kis-Duna felett a sziget alsó csúcsára átvezető gerendahíd. A hídfő mögötti emeletes épület az irgalmas nővérek új iskolájának építéskor elbontott tanítóképző



24. A Lippert-féle primási palota kocsiszinjének alapozásakor talált kriptá hat sírúreggel. (Lippert József tollrajza a Baujournal-ban. — PL — Acta Card. Simor — Cat.)

tette el Simor érsek a plébániatemplom tornyainak hegyes sisakját is, valamint a sisak tövében elhelyezett vázákat és obeliszkeket, ugyancsak Lippert József terve szerint.

A felidézett néhány részlettel kívántunk áttekintést adni a Viziváros hét évszázadáról, amely nem egyszerű túlnőtte a helytörténet körét, és a sokkal ősbibb várral, valamint az egykori királyi várossal együtt ma is a magyar kultúra egyik fontos centruma.

Prokopp Gyula

JEGYZETEK

1 A Vizivároshoz tartozott a Postakapu előtti sáncoktól délre, a Hévíztől terjedő területnek a Kis-Duna és a királyi városba vezető út közötti része is, ahol a 18. század második negyedétől kezdve már házak épültek (suburbium). A teljesség kedvéért figyelemmel vagyunk úgy erre a területre, mint a sáncrendszer megszüntetése után beépített területre (plaga subarcensis) is. Viszont nem foglalkozunk a Kis-Duna által alkotott szigettel, amely a Vizivároshoz tartozott ugyan, de mezőgazdasági terület volt. Meg kell azonban említenünk, hogy a sziget alsó csúcsánál volt az Esztergomot a Duna túlsó partjával összekötő repülőhíd (később hajóhíd) hídfője.

2 IV. Béla király oklevele Mátyás király 1465. évi átiratában maradt fenn. Eredetijét a Primási Levéltár (a továbbiakban: PL) őrzi, jelzete: Acta radicalia — Classis A. no. 10. — Az oklevél szövegének ide vonatkozó része: „Item concessimus civitatem archiepiscopalem construendam et congregandam in territorio suo sub castro Strigoniensi et domo archiepiscopali, ac forum fieri in eadem per totam diem sabbati... cum omnibus libertatibus, quae congruunt civitati, a parte Danubii, incipiendo a quodam fonte calido scaturlenti, qui est sub castro et fluit ad ripam fluminis Kysduna vocati, usque ad turrem archiepiscopalem Veprech vocatam... cum archiepiscopus Strigoniensis civitate careat appropriata et sibi vicinanti, ubi famulorum multitudo se et ecclesiam suam posset defensare...”

3 Az érseki ház a mai bazilikától északra, a Dunára tekintő várfal mentén állott. A bazilika építéskor (1821.) elbontották, alapfalai ma is a talajban rejtőznek.

4 „Insuper civitatem castro annexam firmam edificavit et validam, quam moenibus solidissimis et turribus firmissimis premunivit, quam etiam Nemetvaras censuit appellare, in qua quidem civitate plures ecclesias fecit construere, quibus debita necessaria largiter condonavit” (Monumenta Ecclesiae Strigoniensis — MES — III. kötet p. XX.).

5 MES — III. kötet p. XIX.

6 Az előző években a jégár erősen megrongálta a falat, a szükségessé vált javítási munka céljára készült a rajz. — Feigler Ferenc az érseki uradalom építőmestere volt.

7 Gerő Győző: Az esztergom-vizivárosi Özicseli Hadzsi Ibrahim dzsámi (Archeologiai Értesítő — 1965. 2. szám) és Molnár József: Az esztergomi vár török erődítései (Műemlékvédelem — 1967. — 2. szám).

8 A kápolna történetét lásd a későbbiekben.

9 „... domus S. Mariae Virginis ordinis fratrum minorum de majore, et S. Ladislai de minore, alias nova civitatibus...” (Monumenta Vaticana — Series I. — Tom. IV. p. 202.)

9/a „Fundum seu curiam domibus seu edificiis ornatum penes ecclesiam beati Ladislai regis a parte meridionali in suburbio castri Strigoniensis habitam, puta in nova civitate.” — Az esztergomi káptalannak 1429. november 16-án kelt okleveléből. (70—1—14 jel-

zetű oklevél az esztergomi káptalan hiteleshelyi levéltárban, a Komárommegyei Levéltárban.)

10 A bécsi Konsular-Akademie könyvtárban őrzött „Tapudefter” (Katalog Krafft no. 290.). A kéziratnak Vác városára vonatkozó részét kiadta Fekete Lajos: A törökországi Vác (Bp. 1942.). Az Esztergomra vonatkozó rész fordítása csak gépiatban van meg a Komárommegyei Levéltárban.

11 Ennek az utcának (akkori nevén Szt. János utcának) nagyobbik szakaszát beolvasztották a két háború között épült iskola-tömbbe, a megmaradt kisebb része a mai Óvoda utca. A főutcát a barokk kor óta Úri utcának nevezték (platea dominorum). Jelenleg a primási palotáig terjedő szakaszát Bajcsy-Zsilinszky útnak, a további részét pedig Berényi Zsigmond utcának nevezik.

12 W. Sahn: Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau — Königsberg — 1912. — I. rész — p. 72—76. — Idézi Leopold Antal: Az esztergomi vár története (Esztergom Évkönyve — VIII. 1936.) évf. — p. 61.)

13 Lukinich Imre: Auer János Ferdinand naplója — Bp. 1923. p. 108—114.

14 Az 1726. évi uradalmi összeírás (az uradalmi és középületeken kívül) a falakon belül 49, a külvárosban pedig 16 adóköteles házat sorol fel. Az 1786. évi összeírás szerint az uradalmi és polgári házak együttes száma 79. Az 1800 évi összeírás 58 házas zsellért (inquilinus domiciliatus) és 18 házatlan zsellért (subinquilinus) említ. (PL — Acta protocollaria — no. 101. 103. 109.)

15 „Sed hoc etiam Serenitas Vestra scire debet, ultra tales stipendiarios, spahias, et alios ordinarios praesidiarios, esse in qualibet arce Turcica multos liberos milites, equites scilicet et pedites absque ullo stipendio degentes, sed solummodo locum pro sua conditione et stipendio expectantes, si forte aliquem ex ordinariis praesidiariis decedere contingeret. Insuper esse et multos mercatores, quorum singuli vicem militis supplent.” (PL 8 Acta radicalia — classis V. no. 677.)

16 Lásd Gerő Gy. és Molnár J. cikkei (7. jegyzet).

17 Horváth István múzeumigazgató beszámolója a komárommegyei múzeumi igazgatóság „Kronika” című kiadványának 1974. évi 2. füzetében.

18 „Ex quadratis lapidibus albis multigonum aedificium in formam rotundam, altum, templo par exstructum... interne etiam sedilibus in eum usum ex tegulis ustis adaptatis... munditie vero ea perlucida est, ut etiam supra duos homines elevata aqua diversitas lapidum in fundo discerni queat.” (Széles-Kézirat — PL — AEV. no. 1344.) Az 1816—17. évi „Status aedificiorum” (PL — Aedilia) szerint azonban már „ex integro desolatum inde a tempore, quo quadrati lapides artificiose iuncti, ab intus excepti fuissent...”

19 Palugyay Imre: Magyarország történeti, földirati s állami legújabb leírása — Pest, 1853. — II. kötet p. 87.

20 Az azonosításra valószínűleg az adott alkalmat, hogy az egykori kapu táján áll, régibb építések házak közül – már csak emeletes volta miatt is – ez a ház a legtekintélyesebb. Az 1784. évi rajz (6. kép) szerint azonban a megyeházon kívül nem volt más emeletes ház ezen a soron.

21 „alda wahr noch kein gebautes haus, als der Franciscaner und Apothecker häusl” (Honti Sándor: Német utazó Budán 1687-ben. – Tanulmányok Budapest múltjából – XV. kötet – Bp. 1963. – p. 233–234.)

22 „Sumus hic cincti undique arundineis domunculis et quasi in carcere constricti.” (Országos Levéltár – OI. – E. 152. Acta Jesuitica irregstrata – 222. Acta residentiae Strigoniensis.)

23 Kósa Jenő tartományfőnöknek „Antiquarii Provinciae S. Mariae in Hungaria Ordinis Minorum S.P.N. Francisci Strictioris Observantiae Collectanea” című kézírata az esztergomi ferences rendház könyvtárában. p. 549–550. – Sem az építkezésről, sem a berendezésről nem közöl részletesebb adatokat ez a forrás, így tehát a mesterek nevét sem ismerjük. Megemlíti azonban, hogy ha a díszítés és berendezés munkája még az 1754–57. években is tartott (ami nem valószínű), úgy bizonyára része volt abban Lucas de Schramnak is, aki ezekben az években a királyi városi ferences templomnál dolgozott. Mindkét rendház ugyanis ugyanahhoz a rendtartományhoz tartozott és a tartomány sok más házában is foglalkoztatta Schramot. (Prokopp Gyula: Lucas de Schram – Művészettörténeti Értesítő – 1966. – p. 240–250.)

24 1788. április 16-án kelt helytartótanácsi rendelet.

25 PL. – Acta Card. Batthyány – RP. no. 11/33–35.

26 Knauz Nándor: Buda ostromához – Bp. 1886. p. 86.

27 Ez a visitatio hiányzik a PL. visitatio-sorozatából, egy másolat alapján azonban kiadta Némethy Lajos: Egyházi vizsgálat Esztergom vármegyében 1701-ben. (Esztergom, 1896) p. 8–9.

28 A számadásokat a PL. őrzi (számvetésségi levéltár).

29 Az 1713. évi számadás 58. tételéhez van mellékelve Keresztély Ágost érsek levele, melyben a címert illetően ezt írja: „Cupio, ut insigne seu scutum meum gentilitium marmoris incisum non de foris in porta ecclesiae, sed supra sanctuario cum distincta appositione anni currentis collocetur.”

30 A canonica visitatiók kötetét – időrendben felállítva – a PL. őrzi.

31 PL. – Acta Radicalia – classis I. no. 49.

32 p. 118. A jegyzőkönyvet a Komárommegyei Levéltár őrzi.

33 PL. – Acta protocollaria no. 103.

34 „Papst Innocent XI. . . seine Schenkungen setzten den Cardinal Kolonics in den Stand, in Pressburg ein Spital zu errichten, in welchem im Jahre 1685, an 4000 kranke und verwundete Soldaten Unterkunft und Pflege fanden. Die Seelsorge derselben überwieson Kolonics und Buovisi den Jesuiten. Aber das Spital in Pressburg reichte nicht aus. Kolonics gründete ein anderes in Raab, ein drittes in Komorn, ein viertes in Gran, Dazu kam später ein fünftes in Buda.” – Onno Klopp: Das Jahr 1683. und der folgende grosse Türkenkrieg – Graz, Styria Verlag, 1882. – p. 398. – Továbbá: Joseph Maurer: Cardinal Leopold Graf Kollonitsch (Innsbruck, 1887. – p. 192.).

35 „Interea post saevam Strigonii superbam obsidionem et alias non mediocres difficultates exantlatas, sollicite per binos patres missionarios actum, et propense erga ordinem nostrum serenissimi Caroli Iotharingiae ducis ac excellentissimi eppi Jaurinensis, modo eminentissimi cardinalis Leopoldi a Kollonitsch benevolentia feliciter effectum, ut firmiorem inibi pedem societas figeret, atque locus ei per amplius in urbe consignaretur, qui . . . sufficere pro collegio et ecclesia commodae aliquando extruderetur. Quare spiritualis duorum PP. missionariorum opera et zelus se protinus per urbem et praesidium extendebat, tum Germanico et Ungarico idiomate diebus Dominicis ad concionem dicendo, item catholicae fidei rudimenta tradendo, tum rite sacramenta administrando. Eodem Strigoniensis urbis in praesidio festiva Nativitatis Dominicae nocte, cum patri nostro ad dicendum locus deesset, ipse illustrissimus dominus vice-comendans, acatholicus quidem, proprium cubile pro Divinis peragendis cessit, quae optimo, quo poterant, ritu, non tantum magna cum pietate et solatio fidelium, sed etiam cum ingenti haereticorum, tum gregariorum, quam officialium, qui frequentissimi affuerunt, fuit peracta. Ad Pascham vero nondum alius nobis pate-ret locus extra dicti cubilis angustias, in amplum celsissimi olim archiepiscopi Strigoniensis Odaeum se pietas effudit . . .” – olvassuk a két jezsuita Esztergomban töltött első évéről szóló beszámolóban. (Österreichische Nationalbibliothek – Cod. 12227. jelzetű kéziratának 79. oldalán.)

36 Az alapítólevél teljes szövegét közli Vojnits Döme: Az esztergomi káptalani iskola és gimnázium története (Esztergom 1895.) p. 57–58.

37 „. . . propriis suis pecuniis et expensis (t.i. Széchenyi György érsek) Sacrae societatis Jesu in civitate sua archiepiscopali Strigoniensi Collegium non solum fundasset, verum etiam pro ejus commodo loco atque aedificio domos, quas olim Turcae, et quidem signanter Achmet et Ali begi, sic vocati, cum matre sua tenuissent inhabitassentque, cum universis earundem appertinentiis . . . ab iisdem eorum possessis applicuisset, in earumque dominium ex singulari indulto etiam suae Maiestatis Sacratissimae, consequenter designatione ipsarum per Serenissimum Principem Iotharingiae

praefatis Reverendis Patribus de dicta Societate Jesu facta, medio plenipotentiario Suarum e venerabili Capitulo Strigoniensi, ad id specialiter deputatorem eosdem Reverendos Societatis Jesu Patres suo modo introduci, installarique curasset . . .” (Pestmegyei Levéltár – Váci káptalan hiteleshelyi levéltára – Protocolum purisatum A. p. 152–154.)

38 „Certe Strigonii, cum patres nostri missionarii templo destituerent, adeoque nec divina peragere, nec ad populum dicere commode possent, invenit sollicitus pater modum, quo antiqui templi ruinae in aedem D. Xaverio sacra educerentur, et vero brevi tempore effectum est, ut sumptibus partim provinciae, partim aliorum domiciliorum adiumentis, quae humiliter ipse implorabat, sacra haec statio perficeretur.” (Achatiusnak Stadlmayer Kristóf által írt „elogium”-ából. Budapesti Egyetemi Könyvtár kéziratgyűjteménye – Ab 135. p. 200.)

39 „Strigonii dum cum recens erectum sacellum sacra magno Indiarum Apostolo die iam prius eiusdem honori dicandum intellexisset populus, tam copiosus ad illius solemnia confluit, ut non tantum interiora sacelli ipsiusque sacristiae adimpleverit, verum etiam vicinia utriusque cinxerit, et missam et de magno thauromatur laudes audiverit, quae idem, qui S. Ignatii nuper encomia dixerat, admodum R.D. Plebanus et canonicus Strigoniensis eleganti panegyri complexus est.” (Archivum Romanum Societatis Jesu – Codex Austr. 150. – fol. 41.)

40 Ha csak egyéb forrásra nem hivatkoznánk, a jezsuiták telekvásárlásaira stb. itt felsorolt, valamint a továbbiakban még említett adatok forrása: MOI. – E. 152. – Acta Jesuitica.

41 Heveny György (1656–1715) jezsuita, a bécsi Pazmaneyi igazgatója és az osztrák rendtartomány főnöke. Az említett levélből: „Cum retro prope aquam aegre, ut P.V. scribit, possit duci fundamentum, loquatur P. Vra cum aliquo architecto, quomodo possit aedificium residuum duci linea recta ad forum usque ad templum, etiam si gradus aliter fieri deberent. Curet per illum fieri delineationem et mihi communicet, interea reliqua usque ad terminum perficiantur.” – Sích Mihályon kívül még Müller Bálint vízárosi közműmester neve fordul elő a századforduló körüli uradalmi számadásokban. Müller 1698-ban Vízáros bírája volt.

42 A harmincad névvel a vámot jelölték, amelyet részint az országhatáron, részint az ország belsejében is több helyen felállított harmincadhivatalok szedtek. Az 1708–15. évi 5. és 91. törvények az ország belsejében volt harmincadhivatalok nagy részét – köztük az esztergomi is – megszüntette. Az üresen álló harmincadházat már korábban is kérte a rend, de akkor a kamara elutasító választ adott. Az átadásról készült okmány szövege: „Nomina eorum dominorum, qui in consignatione domus tricesimalis Strigoniensis Adm Reverendis Patribus Soc. Jesu die 6-a Mensis Aprilis anni 1718. per perill. ac gen. Dominum Josephum Antonium a Salgar provisorum cameraticum Budensem facta, praesentes fuere: Perill. ac gen. Dom. Andreas Takács provisor Aeppalis Strigoniensis, Ad. Rev. Dom. Franciscus Xaverius Kóczy I.R. Citis Strigoniensis Plebanus – D. Paulus Silcz ejusdem civitatis Judex cum adjuncto senatore Dno Francisco Nagy-Szeghi, – D. Joannes Walther I. Comitatus Strigoniensis supremus commissarius, – D. Joannes Seneczky Aeppalis civitatis Strigoniensis iudex cum adjuncto senatore Leopoldo Ecker.” – A harmincadház 9 öl hosszú, 3 öl széles, részint kőből, részint sárból épült ház volt, kicsiny, háromszög alakú udvarral.

43 A kérelem teljes szövegét közli Vojnits (i.m. p. 58–60.) – A városi tanács teljesítette a kérést, de feltétlenül szabta, hogy a házfőnök és nyolc diák minden szombaton a város piacán álló Szent-háromság-szobor előtt énekelje el a loretói litániát.

44 1732. évi tanácsi jegyzőkönyv – p. 370. (Komárommegyei Levéltár)

45 Péüchel József házfőnök 1738. december 6-án Esterházy Imre érsekhez írt levelében olvassuk: „Celsitudo Vestra Archiepiscopalis residentiae nostrae ecclesiae ante sex annos circiter per legatum suum primum lapidem jacere dignata fuerit.” (PL. AEV. no 1061.)

46 Ezt az adatot az 1824. évi canonica visitatióból ismerjük.

47 Paintner Mihály prépost nagy szorgalommal gyűjtötte a jezsuita rend szétszóródott iratait. 1825-ben kelt végrendelet értelmében könyvtára ezzel a gyűjteményével együtt a pannonhalmi könyvtárba került.

48 Pálínkás László: Esztergom XVIII. századi művészeti emlékei (Bp. 1937.) p. 17–27. – Schoen Arnold: A XVIII. századbeli képző- és iparművész- jezsuita fraterink (Bp. 1937. Kny. Történetírás) – Paumgartner: Zádor-Genthon: Művészeti Lexikon (Bp. 1965.) I. kötet, p. 181. – Werlere: u.o. IV. kötet p. 732.

49 PL. – Rationes adiles – 7083. számú csomó.

50 A templom régi berendezéséből csak a szentély pillérfejeze-tein ülő két angyalszobor, valamint a korábban az orgonakarzat közepén (most pedig a sedes felett) elhelyezett Immaculata-szobor maradt épen. – Az oltárok számos töredéke a Keresztény Múzeum raktárában van.

51 „In aerae residentiae folibus objecta ad elegantem sine labe conceptae Virginis colossus fundamenta jacta sunt.” Pálínkás i.m. – p. 49.

52 „. . . 20 Tag Werckh so die Mühl felsen im der Wasser Stad zersprengt habe zu 35 den., wie auch dazu geben 20 2/3 Pfund Pulver,

a 30 den. gerechnet, macht zu sammen fl. 13 den. 20." Simon János Lénárt kőfaragó számlájából. (Az esztergomi uradalom 1715. évi számadásának 139. tétele.)

53 PL₄ — az esztergomi uradalom 1764. évi számadásának 202. tétele.

54 Batthyány érsek már kinevezésekor (1776) birtokába kapta az egykori jezsuita templomot és rendházat, de az adománylevél kiállítására csak II. József uralkodása idejében (1782. aug. 2.) került osz. A díszes kiállítású oklevelet a primási levéltár őrzi. (Acta Card. Batthyány — Prot. III. no. 1472/2.)

55 PL₄ — az esztergomi uradalom 1778–79. évi számadásai.
56 PL₄ — Archivum juridico-oeconomicum et directorale — Aedilia — C — no. 44. és az esztergomi uradalom 1797. évi számadásai.

57 Uo. Aedilia — C — no. 32. és 41. és Dominium Strigoniense.
58 Uo. Aedilia — C. 36.

59 PL₄ — Acta Comitatus Strigoniensis 1793.

60 PL₄ — Acta Card. Batthyány — Prot. III. — Intr. — no. 29/1. NB.

61 PL₄ — Arch. jur. oec. — Aedilia — C. no. 60.

62. Uo. — Aedilia — C. 36.

63. Uo. — Aedilia — C. no. 70. és az esztergomi uradalom 1793. évi számadásai. — A kávéházat bérbeadás útján hasznosította az uradalom.

64 Uo. — Aedilia — C — no. 76 (Szaniszlav János jelentése.)
65 Uo. — Dominium Strigoniense — K. Acta incolas Aquaticae civitatis concernentia.

66 Uo. — Aedilia — C — no. 68.

67 Uo. — Aedilia — C — no. 77.

68 PL₄ — Acta radicalia. — I. — Dominium Strigoniense — no. 221. — Valószínűleg ennek a helynek tájékán állott a középkori Esztergom nyilvános fürdője, amelyről IV. Béla királynak 1238. január 29-i oklevele tesz említést.: „Item confirmamus eidem domui quaedam balnea communia in Strigonio, quae fecit fieri avia nostra, bone memorie domina Anna . . .” (Átírva I. Lajos király 1377. évi oklevelében — MES — I. no. 405.) A kortárs Helischer József így ír a Sándor-féle fürdőről: „... me puero e terra molli eliciebantur (ti. a források), earumque aquae molam impellebant verum omnis ea plagula coeno, alga, densaque arundine impedita erat, usque dum ante triginta et aliquot annos . . . comes Antonius Sándor eam

emisset et ad firmandam terram multis centenis roboribus decussis, terraque aliunde aggesta, elevasset; tum scaturiginibus in scorbes coactis eidem balnea ad omnem elegantiam superstruxit, reliquam aream arboribus floribusque implantavit, haec tamen tanto labore parata tempus edax consumpsit” — Az esztergomi főszékesegyházi könyvtár „Descriptio comitatus Strigoniensis” című kézírata. (MSS II. 492. — p. 60.)

69 Az 1824. évi canonica visitatio adata.

70 PL₄ — Acta radicalia — I. no. 214.

71 PL₄ — Rationes aediles — 7021., számú csomó.

72 PL₄ — Acta Card. Scitovszky — Cat. 29. — 2192/1854.

73 PL₄ — Arch. jur. oconom. — Dominium Strigoniense — K. és Érsekvárosi curialis zsellértelkekre vonatkozó iratok. (890. csomó.)
74 Prokopp Gy.: Újabb adatok Hild József esztergomi alkötársaihoz (Művészettörténeti Értesítő — 1973. p. 68–71.)

75 és 76 mint a 73. jegyzet és Aedilia C.

77 PL₄ — 3104/1868. szám. Ez az irat említi a helynek 30 évvel korábbi állapotát.

78 Mint a 74. jegyzet. Ennek az átalakított épületnek a könyvtárban tartották 1860. december 17-én, Scitovszky érsek elnökelete alatt az ún. esztergomi értekezletet, amely az 1867-es kiegyezést megelőző kornak fontos eseménye volt.

79 PL₄ — Rationes aediles — 7084. számú csomó.

80 PL₄ — Translatio dominiorum — „Esztergom érsekségi épületek összeírása és átadása — 1849” című kötet.

81 Knauz Nándor: Pauli szt. Vince leányai Esztergomban (Esztergom 1865.) Kopácsy szándéka szerint a templom tornyát el kellett volna bontani és a könyvtárra átalakítandó templom, valamint az újonnan emelt épület egységes homlokzatot kapott volna. (PL₄ — 327/1848 jószágigazgató számú irat.)

82 PL₄ — Acta Card. Scitovszky — Cat. C. — 2241/1857. szám.

83 PL₄ — Vízivárosra vonatkozó iratok a 890. számú csomóban.

84 Uo. 1857. dec. 3-án kelt jelentés a „Vízivárosban tervezett szépítések iránt.”

85 PL₄ — Józsefgormányzósági levéltár — XVII. cím.

86 Graner Residenz — Bau Journal, begonnen am 12. März 1881. (PL₄ — Acta Card. Simor — Cat. H.)

87 Erről a leletről rövid tudósítást közöl az „Esztergomi Közlöny 1881. május 8-i száma. — Ez a sirbolt nyilván azonos a jezsuiták Xaveri-kápolnájával.

DIE WASSERSTADT IN ESZTERGOM

König Béla IV. erteilte im Jahre 1239 dem Erzbischof Robert die Erlaubnis am schmalen Donauufer, am Fuß des Esztergomer Festungsberges seinen Untertanen eine Stadt zu gründen. Hundert Jahre später verband der Erzbischof Csanád Telegdi diese (insgesammt cca 500 m lange und 50–100 m breite) Siedlung mittelst einer Stadtmauer mit dem Festungsberg. Diese kleine Stadt (Stadtteil) heißt „Víziváros” (die Wasserstadt) wegen der dort aufsprudelnden Heißquellen. Seit Ende des 18. Jahrhunderts wurden auch die Fundamente der damals abgebrochenen äußeren Befestigungen eingebaut, dadurch kam die Wasserstadt mit den benachbarten Stadtteilen in baulichen Zusammenhang, doch hat sie ihre selbständige Verwaltung bis zum Jahre 1895 bewahrt.

Im Jahre 1543 eroberte Sultan Sulejman die Stadt und Festung Esztergom. Erst im Jahre 1683 wurde sie von der fremden Herrschaft befreit. Damals lag auch die Wasserstadt in Trümmern. Die Bautätigkeit des 18. Jahrhunderts hat die Wasserstadt um bedeutende Baudenkmale bereichert, die zusammen mit den wenigen Über-

resten des Mittelalters und der Türkenzeit ihr einen eigenartigen Charakter verleihen. Unter diesen ist das wichtigste das ehemalige Jesuitenkollegium. Seine zweitürmige Kirche dient jetzt als Pfarrkirche, das im Jahre 1883 umgebaute und erweiterte Kollegiumsgebäude aber wurde zum Palais des Erzbischofs. Hier befindet sich auch ein reiches Archiv, eine Bibliothek und das berühmte Christliche Museum. Zu erwähnen sind ferner die Pestsäule, das Pfarrhaus am Orte der ehemaligen Pfarrkirche, die Kirche und Kloster der Franziskaner (jetzt Schulen und Seminar), das alte Komitatshaus (jetzt Museum des Komitats), die Bibliothek der Kathedrale (auch Corvinen sind dort aufbewahrt) und die barocken und klassizistischen Wohnhäuser.

Im Hintergrund des Stadtbildes erhebt sich der steile Fels des Burgberges, gekrönt mit der Kathedrale, die Ungarns größte Kirche ist, und bereichert durch die durch Ausgrabungen wieder erstandenen Baugruppen des mittelalterlichen Königspalastes.

A 19. század első fele fontos periódusa a tájképfestészet s ezen belül a veduta-műfaj történetének. Ekkorra már túlhaladottakká váltak a barokk stíluskorszakban érvényes kompozíciós szabályok s ennek következtében a látott valóság közvetlenebbül érvényesült. Akár egész városok, akár egyes épületek ábrázolására vállalkoztak a művészek, képeiken az emberi környezet egy adott, földi pontról látható részletét állították szemünk elé. Képeikre most már a szó szorosabb értelmében alkalmazható a műfajnak nevet adó olasz kifejezés, a veduta, azaz „látott kép”. A valóság hű tájázásával párhuzamosan szinte elengedhetetlen staffázsalakokká válnak az ábrázolt városok lakosai, amint jellegzetes viseletükben jellemző foglalkozásukat végzik.

Persze túlzás lenne a fényképi hűség követelményét felállítani a 19. század első felének művészeivel szemben. Látásmódjuk ugyan lassan felszabadult a klasszicizmus merevségétől, de a szentimentalizmus és a romantika még befolyásolta. Előszeretettel választottak témául vadregényes tájrészleteket és oeuvrejükben jelentős helyet foglalnak el a középkor legendákkal övezett várainak a mulandóságot idéző omladécai.

Magyar viszonylatban is nyomon követhető ez a fejlődés. Egyre nagyobb számú, földrajzi szempontok alapján összeállított látképsorozattal kell számolnunk, ami feltétlenül összefüggésben áll a topográfiai irodalom kibontakozásával, a történeti és természettudományos érdeklődés erősödésével. Egyes sorozatok egy-egy utazás során bejárt vidék érdekesebb részleteit örökítették meg.[1] Vannak olyan összeállítások, amelyek egy város bemutatására vállalkoztak.[2] Igen jelentős körülményként kell elkönyvelnünk, hogy ebben a munkában ekkor már magyar művészek is részt vállaltak.[3] A topográfiai szöveggel kapcsolatban álló magyar látképegyüttesek közül legjelentősebb Ludwig Rohbock acélmetszetsorozata, amely az 1850-es években keletkezett és Hunfalvy János tudós szövegét illusztrálja.[4] Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képből című hatalmas kiadvány nemcsak megjelenési idejét tekintve késői terméke a vázolt fejlődésnek, de azért is sajátos helyet foglal el, mivel művészi eszközökkel készült illusztrációi már luxusnak számítanak, hiszen a korszerű tudományos illusztrációban a század végén már a fényképe a döntő szó.[5]

A képes topográfiai források jellege Erdélyben is hasonló a magyarországiakéhoz, csak mennyiségben mutatkozik elmaradás. Az erdélyi városok történeti formáját néhány 16–17. századi rézkarcon kívül egy, a 18. század közepén keletkezett rajzsorozat őrízze meg számunkra. Ez utóbbiban azonban a művészi igények háttérbe szorultak és nem került sokszorosításra, így nem válhatott általánosan ismertté.[6]

Annál fontosabbnak kell tartanunk Szathmári Pap Károly 1843-ban megjelent litografált erdélyi tájképsorozatát, amely tudományos közvéleményünkben eddig nem részesült kellő méltánylásban, bár Szathmári művészi jelentőségét mindenki elismerte.

A Szathmári életével foglalkozó irodalomban sok homályos részlettel, bizonytalansággal találkozunk.[7] Az egymásnak ellentmondó adatok között csak újabb



1. Szathmári Pap Károly: Önarckép. Fénykép. Kiscelli Múzeum

levéltári anyag felkutatásával lehetne rendet teremteni. Szétszóródott műveinek összegyűjtése és feldolgozása hasonlóképpen rendkívül nagy, bár érdemes feladatot jelentene. Minderre most nem vállalkozhatunk, meg kell elégednünk néhány biztos életrajzi adat felsorolásával.

1812. január 11-én született Kolozsvárott. Művészi tanulmányait is itt kezdte a református kollégiumban, majd tanulmányai végeztével hosszabb időt töltött Olaszországban. Kolozsvári működéséhez kapcsolódik az erdélyi országgyűlés tagjait ábrázoló litográfiák kiadása 1842-ben,[8] és az Erdély képekben című album megjelentetése 1843-ban, amellyel a későbbiek során részletesebben kívánunk foglalkozni. 1843-ban Bukarestbe költözött és ott élt 1887. június 3-án bekövetkezett haláláig. Korán megismerkedett a fényképezés eljárásával és hamarosan megkapta a román fejedelmek udvari festője és fényképésze címet. Több utazást tett keleten, haditudósítóként részt vett a krími és a balkáni háborúkban. Rajzai és fényképei fontos történeti források, amit már a kortársak is felismertek, hiszen hazai és külföldi

lapok szívesen közöltek belőlük. Részt vett az 1855-ös párizsi világkiállításon, de műveit Bukarestben, Kolozsvárott, Budapesten és Bécsben is bemutatta. 1857-ben sikertelenül pályázott múzeumóri állásra az Erdélyi Múzeumnál.[9] Adataink vannak képgyűjteményéről, amelyet életében a Nemzeti Múzeumnak akart ajándékozni, de mégis családjánál maradt. Az 1927-ben és 1935-ben Bukarestben megrendezett emlékkiállításai azt mutatják, hogy életművének jelentőségét az utókor is elismerte.

Szakirodalmunk az Erdély képekben című albummal is többször foglalkozott.[10] A megjelenés éve körüli bizonytalanság annál érthetlenebb, mivel egykorú forrásból könnyen megállapítható: 1843.[11] Ugyanúgy elkerülte eddig a figyelmet, hogy tulajdonképpen nem egy, hanem két sorozatról van szó, pedig az említett egykorú forrás erre is utal.[12] Mivel az Országos Széchényi Könyvtárban előkerült a kolozsvári Egyetemi Könyvtárénál teljesebb példány, indokoltnak látszik az album eddigi leírásainak revíziója.[13] A romantikus hangvételű szöveg szerzői Szathmári mellett többé-kevésbé jelentős erdélyi írók: Dózsa Dániel, Nagy Ferenc, Krizbay Miklós, Kőváry László és Szilágyi Sándor. Az eredetileg füzetes formában megjelent sorozat kiadója a kolozsvári református kollégium, de a bécsi Rauh és Leykum impresszuma is szerepel néhány lapon. A képek litográfiai technikával készültek, méretük általában 275×215 mm. A Széchényi Könyvtár példányában több lap sárga alányomású és színezett változatban is megvan. Eredetileg nyilván csak az egyik változat szerepelt egy sorozatban, de példányunk jelenlegi formájában egy erdélyi gyűjtő munkájának eredménye lehet, hiszen Szathmári lapjain kívül más művészek litográfiáit is tartalmazza.[14]

Az alábbiakban felsoroljuk az Erdély képekben című album budapesti példányában található Szathmári-litográfiákat.

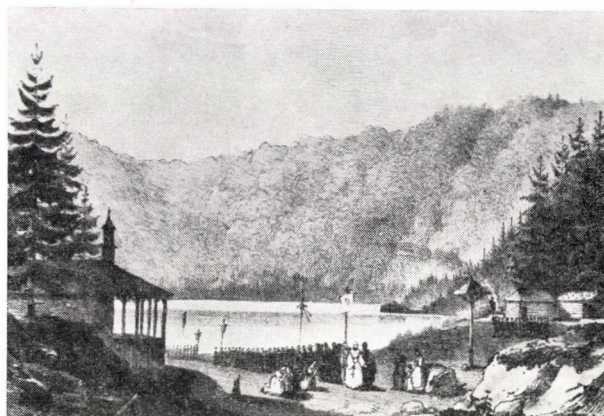
1. Címlap. Szövege: „ERDÉLY / KÉPEKBEN.” Középen kép: „Torda-utca. (Kolo'svárt)” Alul: „kiadja /SZATHMÁRI PAP KÁROLY./ 1⁸⁶ <kézzel írva> FÜZET A kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyvomó Intézetében, Kolo'svárt.”

2. Felirat: „A TORJAI KÉNES BARIANG.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyvomó Intézetében Kolo'svárt.” Sárga alányomású és színezett példány. A 2—3. oldal között. Műslea i.m. 1. sz.

3. Felirat: „SZENT ANNA TAVA.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyvomó Intézetében Kolo'svárt.” Színezett példány. A 6—7. oldal között. Műslea i.m. 2. sz. Változata: Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka, lt.sz. T. 6302. Vö. Gerszi i.m. 56. sz. (2—3. kép)



2. Szathmári: Szt. Anna tó. Színezett litográfia, a nagy sorozatból



3. Szathmári: Szt. Anna tó. Litográfia a kisebb sorozatból. Történelmi Képcsarnok

4. Felirata: „BRASSOVIDÉKI OLÁHNÉK.” Jelezve lent középen: „Szathmári.” A 8. oldalon, hátlapján szöveg.

5. Felirat: „KOLO'SVÁR./ (a Fellegváról.)” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyvomó Intézetében Kolo'svárt.” Színezett példány. A 10—11. oldal között. Műslea. i.m. 3. sz. (4. kép)



4. Szathmári: Kolozsvár látképe. Színezett litográfia

6. Felirat: „RO'SNYO s a BUCSESD.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyvomó Intézetében, Kolo'svárt.” Sárga alányomású és színezett példány. A 14—15. oldal között. Műslea i.m. 5. sz.

7. Felirat: „TOROTZKÓ.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyvomó Intézetében, Kolo'svárt.” Színezett példány. A 16—17. oldal között. Műslea i.m. 6. sz.

8. Felirat: „THOROTZKOI NŐ-VISELET.” Jelzetlen. Sárga alányomású példány. A 18—19. oldal között. Műslea i.m. 7. sz.

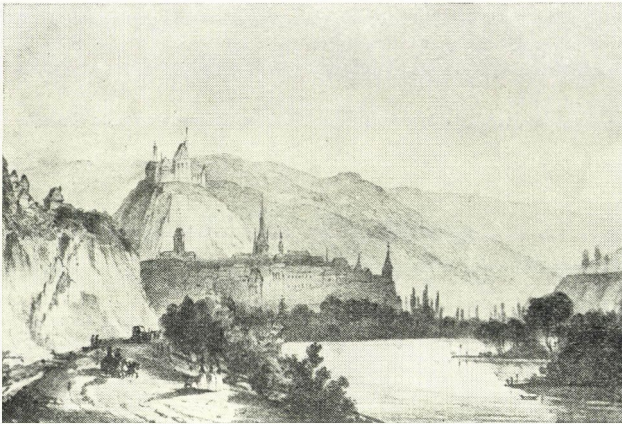
9. Felirat: „LUPSA.” Jelzetlen. Sárga alányomású példány. A 20—21. oldal között. Képe: Műslea, i.m. 1187. l.

10. Felirat: „DETONATA.” Jelzetlen. Sárga alányomású példány. A 22—23. oldal között. Képe: Műslea i.m. 1187. l.

11. Felirat: „BUVO PATAK.” Jelzetlen. Sárga alányomású példány. A 24—25. oldal között. Képe: Műslea i.m. 1192. l.

12. Felirat: „SZOLCSVAI OLÁHNŐ.” Jelzetlen. A 26. oldalon, hátlapján szöveg. Képe: Muslea i.m. 1189. l.

13. Felirat: „SEGESVÁR.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A' kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyomó-Intézetében Kolo'svárt.” Színezett példány. A 26—27. oldal között. Muslea i.m. 4. sz. (5. kép)



5. Szathmári: Segesvár látképe. Színezett litográfia

14. Felirat: „HÁTSZEGI NÉP-VISELET.” Jelzetlen. A 36. oldalon. Hátlapján szöveg.

15. Felirat: „DEMSÚSI SIRBOLT.” A kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A' kir. Lyceum' Könyv- és Könyomó-Intézetében Kolo'svárt.” Színezett példány. A 36—37. oldal között. Képe: Muslea i.m. 1193. l.

16. Felirat: „HÁTZEGI OLÁHNŐ.” Jelzetlen. Legalul: „A' Kir. Lyceum' Könyv- és Könyomó-Intézetében, Kolo'svárt.” Színezett példány. A 42—43. oldal között. Képe: Muslea i.m. 1191. l.

17. Felirat: „MAROS-UJVÁR.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Könyomó Intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 42—43. oldal között. Változata, amelynek képmérete: 106 × 172 mm, a Történelmi Képcsarnokban, lt. sz. T. 5972. Vö. Gerszi i.m. 54. sz. Muslea i.m. 8. sz.

18. Felirat: „SÓ-BÁNYA-BELSŐJE.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A' kir. Lyceum' Könyv- és Könyomó-Intézetében, Kolo'svárt.” Színezett példány. A 48—49. oldal között. Muslea i.m. 9. sz.

19. Felirat: „HÁTZEGI PARASZT VISELET.” Jelzetlen. Az 50. oldalon. Hátlapján szöveg. Képe: Muslea i.m. 1191. o.

20. Felirat: „Tordai hasadék, Erdélyben.” Jelzetlen. Eltérő mérete (187 × 213 mm) és a szöveg kurzív írása eltér a sorozat többi darabjától, de stílusa alapján ítélve ez is Szathmári műve lehet. Valószínű, hogy eredetileg nem az album számára készült.

21. Felirat: „TORDAI-HASADÉK.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A' kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyomó Intézetében, Kolo'svárt.” Sárga alapnyomású példány. Az 50—51. oldal között. Muslea i.m. 12. sz.

22. Felirat: „TORDAI-HASADÉK.” Álló formátumú kép. Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Könyomó Intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. Az 52—53. oldal között. Képe: Muslea i.m. 1192. l.

23. Felirat: „BALIKA VÁRA — A BOREVI HID AZ ARANYOSON.” Kettős kép. Jelezve a jobboldali kép alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Könyomó Intézetében

Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. Az 52—53. oldal között. Muslea i.m. 13. sz.

24. Felirat: „TÖMÖSI UT-SZOROS.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A' kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyomó Intézetében, Kolo'svárt.” Sárga alapnyomású és színezett példány. Az 56—57. oldal között. Muslea i.m. 11. sz.

25. Felirat: „BRASSÓ.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „A' kir. Lyceum' egyesített Könyv- és Könyomó Intézetében. KOLO'SVÁRT.” Sárga alapnyomású és színezett példány. A 60—61. oldal között. Muslea i.m. 10. sz. (6. kép)

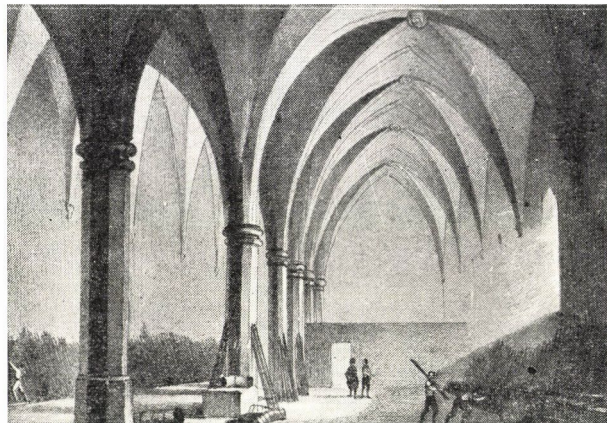


6. Szathmári: Brassó látképe. Színezett litográfia

26. Felirat: „BOLI-BARLANG.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathm.” Legalul: „A' kir. Lyceum Könyv- és Könyomó-Intézetében, Kolo'svárt.” Színezett példány. A 62—63. oldal között. Képe: Muslea i.m. 1194. o.

27. Felirat: „VAJDA-HUNYAD.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Könyomó Intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 70—71. oldal között. Képe: Muslea i.m. 1186. o. Gyengébb másolata: Györke Geográfiája . . . Kolozsvár 1847. Gerszi i.m. 57. sz. (Szathmári műveként)

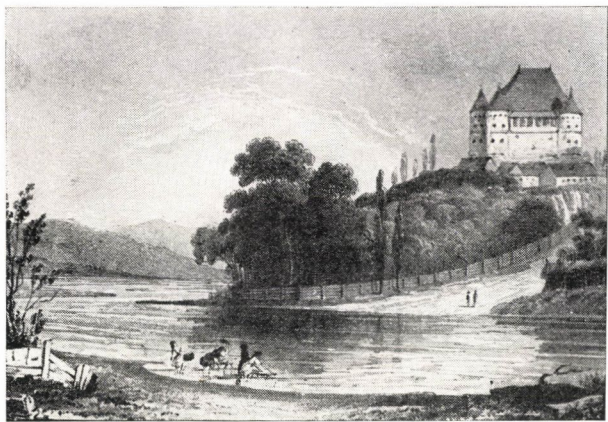
28. Felirat: „A NAGY TEREM A V. HUNYADI VARBAN <I>.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Könyomó Intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 72—73. oldal között. Muslea i.m. 14. sz. (7. kép)



7. Szathmári: A vajdahunyadi vár lovagterme. Litográfia

29. Építészeti részletek a vajdahunyadi várból. Jelletlen. A 78. oldalon, hátlapján szöveg.

30. Felirat: „KÜKÜLLŐ-VÁR.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Kő-nyomó-intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 78—79. oldal között. Változata (képméret 107×103 mm) a Történelmi Képcsarnokban, lt. sz. T. 5758. Gyengébb másolata: Györke Geográfiája... Kolozsvár 1847. Gerszi i.m. 53. sz. (Szathmári műveként) (8. kép)

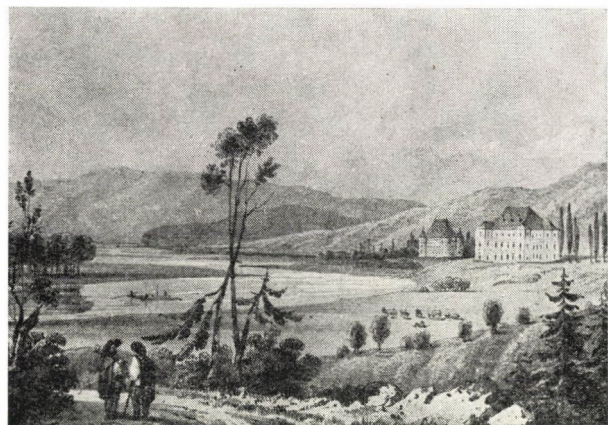


8. Szathmári: Küküllővár látképe. Litográfia

31. Felirat: „NAGY-ÁG.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Kő-nyomó-intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 80—81. oldal között. Muslea i.m. 15. sz.

32. Felirat: „VÁLASZUT.” Jelezve a kép bal alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” A kép jobb alsó sarka alatt: „Leykum A. Kőnyomó-intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 84—85. oldal között. Muslea i.m. 17. sz.

33. Felirat: „BETHLEN SZT. MIKLÓS.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Kő-nyomó-intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 89—90. oldal között. (9. kép)



9. Szathmári: Bethlenszentmiklós látképe. Litográfia

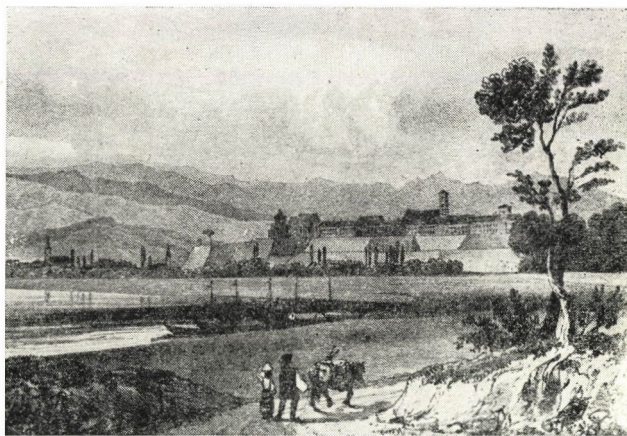
34. Felirat: „A BÁNPATAKI VIZZUHATAG.” Jelezve a kép bal alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” A kép jobb alsó sarka alatt: „Leykum A. Kőnyomó-intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 94—95. oldal között. Muslea i.m. 16. sz.

35. Felirat: „A K. FEJÉRVÁRI NAGY TEMPLOM.” Jelezve a kép bal alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” A kép jobb alsó sarka alatt: „Leykum A. Kőnyomó-intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 96—97. oldal között. Muslea i.m. 18. sz. (10. kép)



10. Szathmári: Gyulafehérvár, székesegyház. Litográfia

36. Felirat: „K. FEJÉRVÁR.” Jelezve a kép bal alsó sarka alatt: „Természet után köre rajzolta Szathmári.” A kép jobb alsó sarka alatt: „Leykum A. Kőnyomó-intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 96—97. oldal között. (11. kép)



11. Szathmári: Gyulafehérvár látképe. Litográfia

37. Felirat: „VÉTS.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Kő-nyomó intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 98. oldal után. Színtelen példány a Történelmi Képcsarnokban, lt. sz. T. 6588. Múşlea i.m. 21. sz. Gerszi i.m. 55. sz. (12. kép)



12. Szathmári: Marosvécs látképe. Litográfia

38. Felirat: „DÉVA.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Kő-nyomó Intézetében Bécsben.” Sárga

alapnyomású példány. A 98. oldal után. Történelmi Képcsarnok lt. sz. T. 5357. Múşlea i. m. 20. sz. Gerszi i. m. 52. sz.

39. Felirat: „SZELESTYEI OLÁH./ NŐ VISELET.” Jelezve a kép jobb alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” Legalul: „Rauh J. Kő-nyomó intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 98. oldal után. Képe: Múşlea i.m. 1189. o.

40. Felirat: „FOGARAS.” Jelezve a kép bal alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” A kép jobb alsó sarka alatt: „Leykum A. Kőnyomó intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 98. oldal után. Képe: Múşlea i.m. 1186. o.

41. Felirat: „KOLCVÁR.” Jelezve a kép bal alsó sarka alatt: „Természet után kőre rajzolta Szathmári.” A kép jobb alsó sarka alatt: „Leykum A. Kőnyomó intézetében Bécsben.” Sárga alapnyomású példány. A 98. oldal után. Múşlea i.m. 19. sz.

Szathmári Pap Károly most bemutatott erdélyi tájképei és viseletképei több oknál fogva érdemesek figyelmünkre.[15] Mint a később a román festészet történetében jelentős szereplővé vált művész fiatalkori munkái, elsősorban leendő monográfusának méltóak figyelmére. De művészi kvalitásaik a magyar litográfiatörténetben is fontos helyet biztosítanak számukra. Az album jelentősége azonban túlnő a művészettörténet keretein. Mint a 19. század első feléből ránkmaradt forrásértékű ábrázolásokat a történészeknek is számon kell tartaniuk őket. Amennyiben sikerült irántuk az érdeklődést felkelteni, a jelen sorok már el is érték kitűzött céljukat.

Rózsa György

JEGYZETEK

1 J. Fischer: *Malerische Reise auf dem Waagfluße in Ungarn* (Wien, 1818). Vö.ö. Rózsa, G.: *Die ungarische Landschaft in der Kunst von Josef Fischer*. Sajtó alatt az Österreichische Galerie 1980-i évkönyvében. — F. Jaschke: *National-Kleidertrachten und Ansichten von Ungarn...* Wien 1821. Vö. Rózsa Gy.: *Adatok Franz Jaschke tájképfestői működéséhez. Művészet és felvilágosítás. Művészettörténeti tanulmányok*, Bp. 1978. 443–464. l. — J. Alt: *Donau. Ansichten vom Ursprung bis zum Ausflusse ins Meer*. Wien, 1821–26.

2 Például Rudolf Alt sorozatai: Buda-Pest előadva 32 eredeti rajzolatban... Pest, 1845. és *Festői Megtekintések Budára és Pestre*, Wien, é.n., vagy Vasquez Károly: *Buda és Pest szabad királyi városainak tájleírása*. Vö. Rózsa Gy.: *Pest-Buda Anno 1838*. Bp. 1972.

3 Például Szerelmey Miklós: Vö. J. V. Häufner: *Album von Visegrád*. Pest (1847); *Magyar hajdan és jelen*. Pest, 1847; *BALATON ALBUMA*, Pest 1848.

4 Magyarország és Erdély eredeti képekben. I–II. Darmstadt, 1856–1864.

5 Vö. *Länder und Menschen vor der Jahrhundertwende. Eine Dokumentation Alt-Österreichs*. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien, 1969.

6 Borbély A.: *Erdélyi városok képeskönyve 1736-ból*. Erdélyi Tudományos Füzetek. 161. sz. Kolozsvár 1943. Klny. az Erdélyi Múzeum 1943-i évfolyamából.

7 Életére vonatkozó fontosabb irodalom: Koós F.: *Az oláh fejedelem magyar festője. Hazánk s a külföld*. I (1865) 641–42. l. — C. von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 41. köt. 1880. 208. l. — Koós F.: *Életem és emlékeim*. II. köt. Brassó, 1890. 382–83. l. — Bíró B.: *Szathmári Pap Károly*. Erdélyi Helikon. XVI (1943) 699–706. l. — M. Kiss P.: *Magyar festők Bukarestben a 19. században*. Művészettörténeti Értesítő I (1952) 92–96. l. — Dani J.: *Adatok Szathmári Pap Károly gyermekkoráról és diákeveiről*. Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára. Kolozsvár–Bukarest, 1957. 198–206. l. — Árvay Á., Szélsodorta félével. Bukarest, 1973. Regényes életrajz.

8 Az országgyűlési album arcképeinek legteljesebb felsorolása: Gerszi T., *A magyar kőrajzolás története a XIX. században*. Bp. 1962. 207. l. *Könyv formában nem ismert*. Két, Gerszinél nem említett lapot őriz az Archiva istorică a Filialei din Cluj a Academia Republicii Socialiste România, Erdélyi Múzeum albuma, *Mejkekép*,

2. rész 60., 81. l.: nagybaconi Intze Mihály és br. Jósika Lajos. Az eredeti rajzok Bukarestben a Román Tudományos Akadémia tulajdonában, három (gr. Teleki József, br. Brukenthal József és br. Bredeus József) nagyszabedű magántulajdonban. Vö. Bielz, J.: *Die Graphik in Siebenbürgen*. Sibiu-Hermannstadt, 1947. 19. l.

9 Művészet XI (1912) 219. l.

10 Szinyei J.: *Magyar írók élete és munkái*. X. köt. Bp. 1905. 328. h. (téves megjelenési évvel) — Múşlea, J.: *Un album ardeleanesc al pictorului Szathmári (1841)*. Megj: Transilvania, Banatul, Crisana, Maramureşul. Bucureşti, 1929. II. köt. 1185–1195. h. (téves megjelenési évvel) — Nagy Z.: *A magyar litográfia története a XIX. században*. Bp. 1934, 58, 124. l. — Bielz i.m. 19. l. — Gerszi, i.m. 45, 60. l. („a sorozatból mindössze négy litográfia ismert”).

11 Honderű I (1843) 136. l.

12 Honderű I (1843) 778–9. l. A hirdetés 150 példányról beszél, a nagyobb formátum ára 3 Ft, a kisebb 1 Ft 40 kr. A nagyobb és a kisebb kiadás lapjai között rajzban és méretben is volt különbség. A Széchényi Könyvtár és a Történelmi Képcsarnok példányainak összevetése révén lehetségessé vált a különbségek meghatározása. Vö. Szt. Anna tó, Marosújvár és Küküllővár látképeinél.

13 Jelzete: 215 439. A lapszámozásba több hiba csúszott. Valójában a kötet 98 oldalt tartalmaz, de a Gyulafehérvárt ismertető szöveg csónkán végződik, így ez a példány sem teljes. A bekötött példány alapján az eredeti füzetek terjedelme nem rekonstruálható. A kolozsvári példány leírásáért Virgil Vătăşianu professzor úrnak tartozom köszönettel.

14 A címlapon kézzel írott „Mike” családnév nyilván a régi tulajdonosra utal. Ugyanezzel az írással a kötet végén négy lapnyi tartalomjegyzék a képekről. A kötetben az eltérő méretű, a tordai hasadékok ábrázoló Szathmári-lap mellett idegen művészekről a következő lapok találhatók: Vajdahunyad látképe Magyar Lajostól, a gyulafehérvári székesegyház Grundig Edétől és a kolozsvári Diana fürdő és a Mikó kert, Kühn litográfiájában Sikó Miklós rajza nyomán.

15 Nem tudjuk, hogy a Történelmi Képcsarnok 57 29. lt. sz. „SZOLNOK MEGYEI PARASZT” feliratú és „Természet után kőre rajzolta Szathmári” jelzésű litográfiája (181 × 110 mm) nem tartozott-e eredetileg szintén az erdélyi albumhoz. Vö. Gerszi i. m. 59. sz. Ugyanennek a gyűjteménynek egy korábbi katalógusa téves attribúciót tartalmaz: *A Magyar Történelmi Képcsarnok katalógusa*. Bp. 1922. 118. Az itt felsorolt kolozsvári részletek valójában Arányi Lajos munkái.

Az 1907-ben szőnyegüzemmé váló gödöllői szövőműhely tervezői között, a művésztelep tagjaként Mihály Rezső nevét is feltüntetik az első ismertetések.[1] Életéről, műveiről azonban csak elszórtan megjelent adatokból, reprodukciókból szerezhetünk tudomást. A rendszeres művészeti tanulmányokat nem végzett Mihály Rezső pedig jellegzetes képviselője e csoportnak.

Miként a művészet sorsfordulóját a 18–19. sz. átmenetére helyező történészek megállapítják az önjelölt művészek megjelenésének, az akadémiákról kivonuló művészcsoportok megalakulásának tényét, úgy a 19. sz. végén figyelmeztethetünk ezek továbbélésére, terjedésére, létalapjuk eszmei megerősödésére. Az utóbbit illetően számon kell tartanunk a művészet és élet összefonódását célzó ruszini eszmét és morrisi utópiát,[2] valamint a századforduló Magyarországon széles körben ható tolsztoji eszméket, amelyek lecsapódásáról vall — többek között — Boér Jenő Az ember vallása c. könyve.[3] A gödöllői művésztelep alapítója és vezetője, Körösfői-Kriesch Aladár valószínűleg családi kapcsolatai révén az 1890-es években több ízben töltötte nyarát az erdélyi Tövisen, ill. Diódon a Boér családnál.[4] Itt ismerte meg azokat az eszméket, amelyek jegyében később a szövőműhelyt létrehozta, és amelyek Boér Jenő említett könyvében tükröződnek szóban megfogalmazva. Ezek legfontosabbika azon kérdés megválaszolása: miként válhat emberré a fizikailag ember. A válasz: a szellem, érzelem és akarat fejlesztése által, ami tudatos együttműködést jelent a „teremtő léttel”, azonosulást a ruszini „teljes léttel”. Ez az eszmény közös vallásuk volt a gödöllőieknek, s a ki-finomult ízlésű fiatal Mihály Rezső is itt talált otthonra.

1889-ben született Budapesten Müller festékgyáros gyermekeként. A Markó utcai gimnáziumban érettségizett 1907-ben, s mint széppézzekkel megáldott jómódú fiatalember, diákkori utazásainak egyes állomásait rajzokkal, akvarellekkel meg is örököltette.[5] Ismerjük egy 1906-os rajzfüzetét, melyben ifjú ars poeticáját összefoglalta: „A szép mindenek felett. A jó és nemes együtt jár a széppel.” Ez a gondolatrögzítés hí tükre annak, hogy a preraffaelitáktól Crocéig gyűrűző, az esztétikát és etikát, esztétikát és morált ötvöző művészeti felfogás milyen széles körben élt és hatott a századfordulón.[6] Mihály Rezső a szép kedvelésében, a „művészkedésben” látott lehetőséget élete nemesítésére. A füzetet már művészi öntudattal rajzolta tele, tanúsítja a fedőlap virágkoszorúba foglalt emblémája, a három pajzs és az egymásra írt MR monogram.[7] 1907 körül készülhettek olvasmányait megjelenítő színpadképei is, melyek jellemzője a szokványos színpadi berendezés elhagyása, s helyette nagy, egyszínű felületekkel keretelt és tagolt színpadtér létrehozása, ahol a domináló színek hangulata összecseng a szövegével (A pillangó halálához sárga, a Saloméhoz bíbor színt képzelt), s ahol a kortárs színpadi törekvésekhez hasonlóan az építészeti elemek és nagy függönyök együttese szimbolikus teret alkot.[8]

Korai ex librisei is a szimbolizmus iránti fogékonyságát tükrözik. Párhuzamként majdani gödöllői művésztársának, Remsey Jenőnek az Iga c. lapját említhetjük.[9] Mihály Rezsőnél füstölő fekete gyárkémények között,



1. Mihály Rezső: Székből felkelő férfi. 1907. papír, kréta.
396 × 290 mm, j.b.l. 1907. jan. XIX.

azok éles ellentétéként jelenik meg egy felirat: Pulchrum et bonum super omnia. Remseynél közvetlenül érezhető a megnyomorítottak sorsa feletti lázadás, Mihály Rezsőnél a művészet feloldó varázsában mutatkozik a gyár: két angyal (a szépség és jószág szerepében) hivatott arra, hogy a valóságot a művészet jegyében megváltoztassa. A szimbolikus jelentésű angyalok megszéldített változatai a preraffaelita W. Crane szocializmust hirdető angyalának (Cartoons for the cause, 1866), és kicsit ügyetlen, a szecesszió esztétizálása szerint átformált rokokoi Körösfői-Kriesch Aladár A jó kormányos c. faliszőnyege angyalainak. [10]

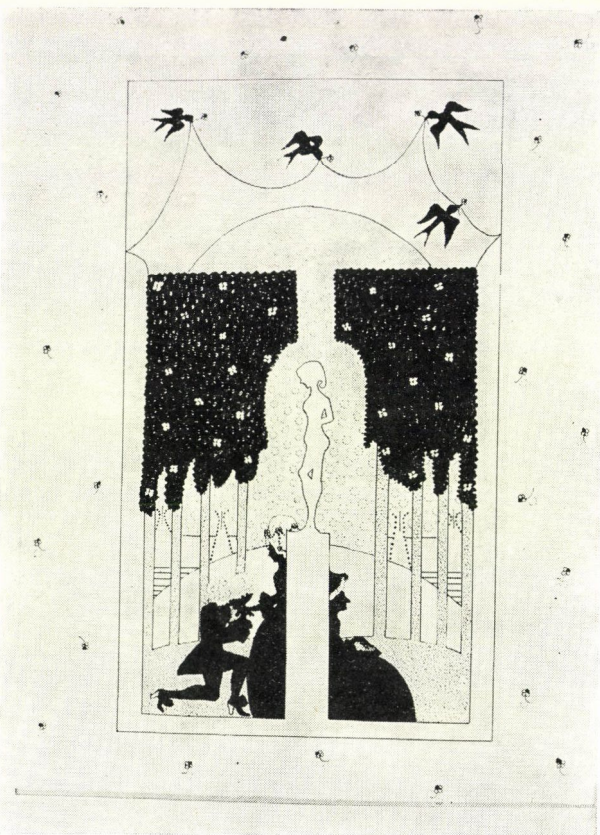
1907-ben jelent meg a Magyar Iparművészet című folyóiratban Czákó Elemér Aubrey Beardsley-t bemutató, valamint az Iparművészeti Múzeum ismeretterjesztő előadásai sorozatban Eisler Mihály József A. Beardsley művészete és egyénisége c. írása. Valószínűleg ezeknek, és elsősorban Beardsley 1907-es budapesti kiállításának köszönhetjük, hogy Mihály Rezső alakuló stílusában Beardsley szerepe döntővé vált. Az angol grafikus rajzai egy részében rokokó alakokkal idézte meg „a francia 18. sz. parfümös világát”, máskor „a japán művészetbe szeret”. [11] Művei egyszerre játszi és komor hatásúak, a századvég szépség- és végzetkultuszának mélyen átélte, mégis ironikus megjelenítői. A fekete és fehér, az éles, lendületes és pontozott vonalak, valamint a részletező ábrázolás és a nagy foltok ellentétére épülnek. Mihály Rezsőt megigézhettek a rajzok, s rögtön megpróbálkozott Beardsley stílusának átvételével. Példázza a Manon devant la toilette c. rokokófigurás tusrajza 1907. júniusából.

Még egy témakört és technikát meg kell említenünk a korai, tájékozódó jellegű művek között: a meseillusztrációkat (Piroska és a farkas, Csipkerózsika), melyek tiszta, élénk, kontúr nélküli színekkel készült könyvomas, sokszorosított változatait is ismerjük.

1907 őszén Berlinbe ment tanulni. [12] Itt készült Bábmozgató nő és Diabolo c. tusrajza. Mindkettőn érezhető Beardsley hatása, főként az ellentétek alkalmazásában. Nagyra növelt nőalakok kezében piciny, férfiakat ábrázoló bábokat látunk — ironikus megfogalmazásaként a századvég nő = végzet témakörének. Berlini illusztrációin Beardsley technikája is megjelenik: a lendületes és pontozott vonalak alkalmazása. Ennek okát Beardsley művészetének a német szecessziós grafikára gyakorolt nagy hatásában is kereshetjük. Mihály Rezső akkor utazott Németországba, amikor a Jugend c. folyóirat illusztrációiban a „második rokokó” Beardsley nyomán virágkorát élte, a Simplicissimusban Beardsley iróniája groteszk hangvétellé, de igen finom vonalkultúrájú grafikákkal érvényesült, a Panban, Jugendben már megjelentek F. Vallotton fekete-fehér ellentétére épülő grafikái, az Insel kiadásában M. Behmer illusztrálta O. Wilde Saloméját 1906-ban, amely ugyancsak tükrözi az angol, Beardsley-illusztrálta kiadás hatását, s végül igen nagy népszerűségnek örvendtek a glasgow-i Margaret MacDonald lendületes ívű meseillusztrációit gazdag fantáziával felhasználó Arthur Rackham angol és német meseillusztrációi (Grimm-mesék, Aliz Csodaországban stb.). [13] A szecessziós grafika e gazdag virágzása nem kerülhette el Mihály Rezső figyelmét.

Rajzainak külön csoportját képezik a Beardsley-féle rokokó átvételei. A 19. sz. végén feléledő rokokó-kultuszban a Goncourt-fivérek A 18. század művészete c. könyvének volt döntő jelentősége. A rokokó megihlette a francia szimbolista költészetet (Verlaine), s a festészetben is fel-feltűntek a gálánsan bókáló rizsporos figurák mint finom zenére testetlenül mozgó, éterien ideális világok megtestesítői. [14] Beardsleynél árnyjátékokat is idéznek a rokokó figurák fekete-fehér sziluettjei. Mihály Rezső sziluettfigurákkal készített ilyen fekete-fehér sorozatot (Rokokó jelenetek). [15] (2–3–4. kép) Alkalmazott grafikáin is jelentkeznek ez a technika. [16]

Beardsley művészetéhez kötődik 1910 előtt készült Pierrot-sorozata. [17] Pierrot! A story by H. de Vere-Stacpoole — olvashatjuk a Magyar Iparművészetben reprodukált egyik Beardsley-könyvcímlapon. [18] Le pauvre Pierrot — adja tusrajzainak címül Mihály Rezső.



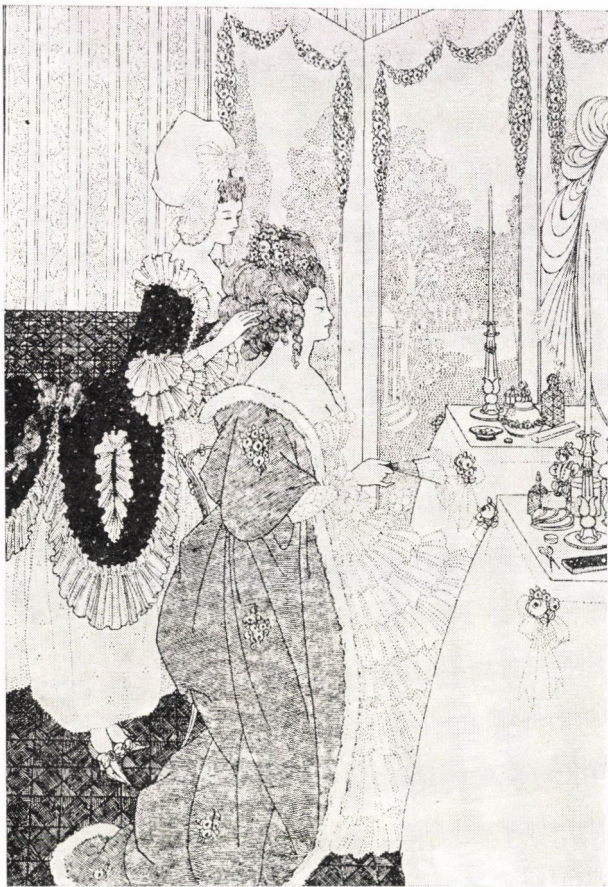
2. Mihály Rezső: Rokokó jelenet. 1908. k. (tus, papír. 332 × 250 mm)

A bohócalakba ugyanazt a fájdalmat sűríti, amit annak idején Watteau, s amit a 19–20. sz. fordulóján sok művész töltött meg önarcképi tartalommal. Mihály lapjai hozzájuk kapcsolhatók a bohócsors kettősségének megéreztetésével, önéletrajzi vonatkozással (A „Le pauvre Pierrot” önarckép!). Hármasképbe foglalható tusrajzán a színpadon mókázó, majd a függöny mögött leroskadó bohócot ábrázolja a már elsajátított finom kontúrrajzzal. A kettős élet még tragikusabban jelenik meg Pierrot a holdsarlón c. tusrajzán, melyen a fennakadt, rémülten mókázó bohóc egyedülülte éles ellentétben áll a lent egymásbafolyó, bámuló embertömeggel. A fekete háttérből kiváló fehér ruhás Pierrot az ellentétek szövevényében kap jelentést. (5–6. kép)

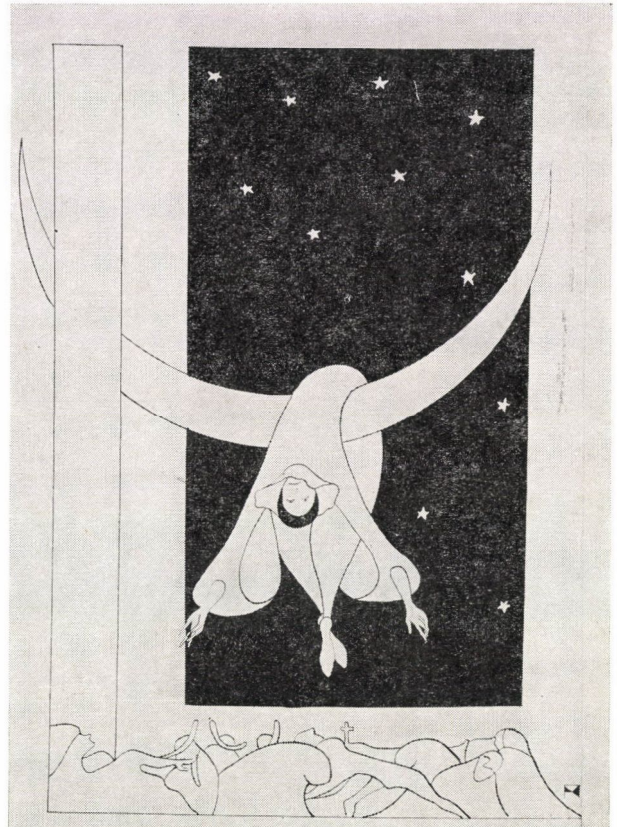
Nemcsak e sorozatban találkozunk Mihály bohócfiguráival. Három, feltehetően könyvlaphoz készült tervet ismerjük, amelyeken a keret díszét bohócfigurákból alkotta.

Gyermekeknek szóló illusztrációi is Beardsley módjára készültek. Ilyen a Vén kastély alján című, melyen szelfűtta, gömbölyűvonalú ruhában leányalak látható egy vár előtt. [19] (7. kép) Meseillusztrációival hozható kapcsolatba egy faliszőnyege is. A már említett rajzfüzetében többször rajzolt nőalakot vár előtt, rózsafolyondárok között (Mária címmel). Néhány 1907-es Csipkerózsika-rajzán hasonló az ábrázolás. E két alak olvad össze a már Gödöllőn szőtt faliszőnyegen egy glóriával övezett, toronyablakban könyöklő figurában. [20] A tornyot ívelt vonalú indák hálózják be, [21] a bordúrt tövises ágak alkotják. Színvilága és szecessziós témája Körösfői Nő rózsákkal című szőnyegével rokon (MNG. a színek: mályvaszín, homokszín, rózsaszín), és Körösfői szőnyegeinek sajátja (Kalotaszegi asznyonyok) az egyes formák mustráinak átmenete a háttérbe, amit Mihály Rezső átvesz e szőnyegen. (8. kép)

Grafikáinak a Pierrot-sorozattal indított csoportja tematikai és stíláriis megfelelője Beardsley művészeté-



3. Aubrey Beardsley: A toalett. 1895—96



5. Mihály Rezső: Pierrot a holdsarlón. 1908 k. tus, papír.
373×260 mm, j.j.l. MR

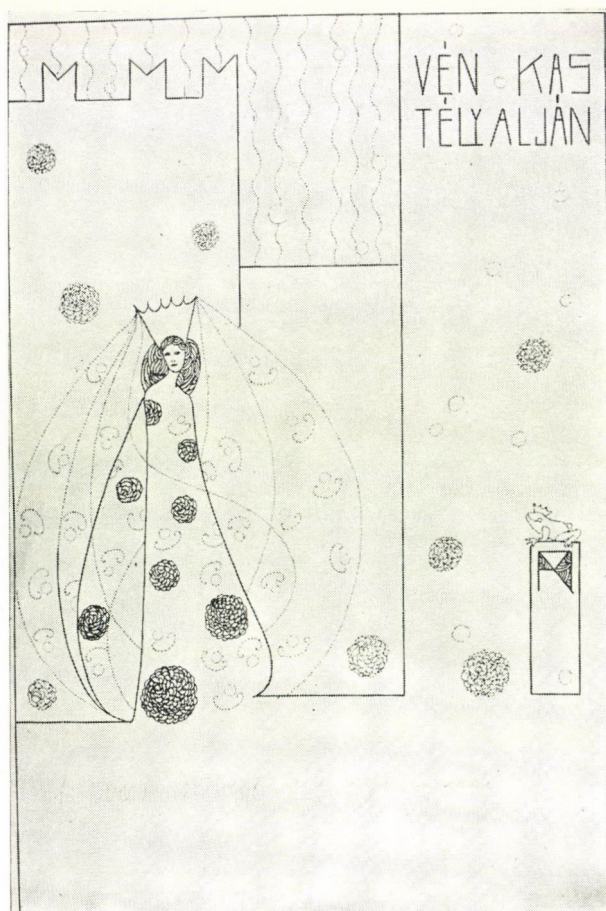


4. Gulácsy Lajos: Rokokó jelenet. Ceruza, toll, papír, j.j.l.
Gulácsy Lajos. Vörösváry Akos tul.

nek. Ilyen a Trisztán és Izolda történetét meglevenítő tusrajz-sorozata is. Egyik darabján (9. kép) Beardsley Izolda c. litográfiájához hasonlóan a bájitalt tartalmazó kehely és Izolda. A másikon fekete háttér előtt egymást átölelő, valószerűtlenül finomra nyújtott pár. Egy-egy lapon pedig a magányos Izolda, ill. a haldokló Trisztán. [22] A monda századfordulóra jellemző irodalmi feldolgozása Thomas Manné. Trisztánjában egyesül a monda és a századforduló érzésvilága: kiteljesedik a szerelem és halál azonossága, mint összekötő kapocs a földi élet és az áhított végtelen élet között. A hősök nélküli világban az emberiség tudatában élő archetipusokhoz fordul az író, hogy velük adjon köznapi „hősei” életének tartalmat,



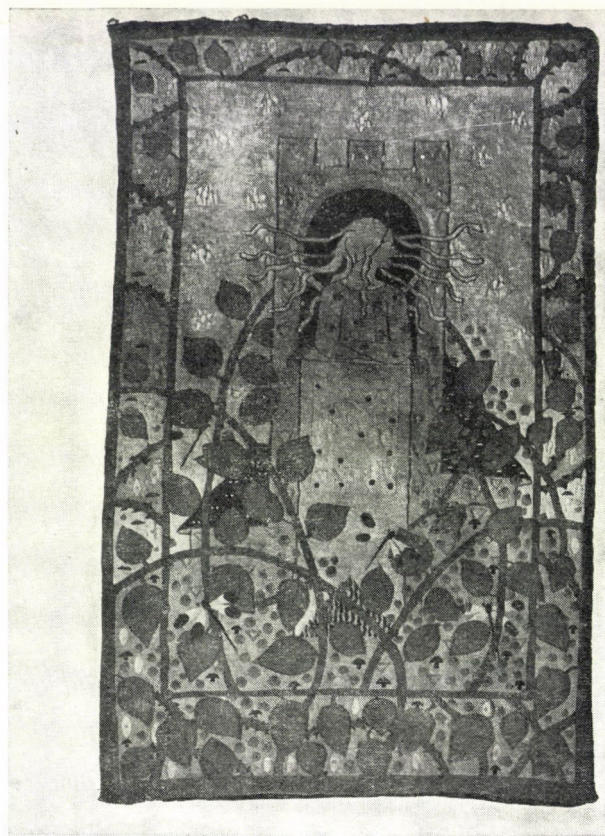
6. Aubrey Beardsley rajza



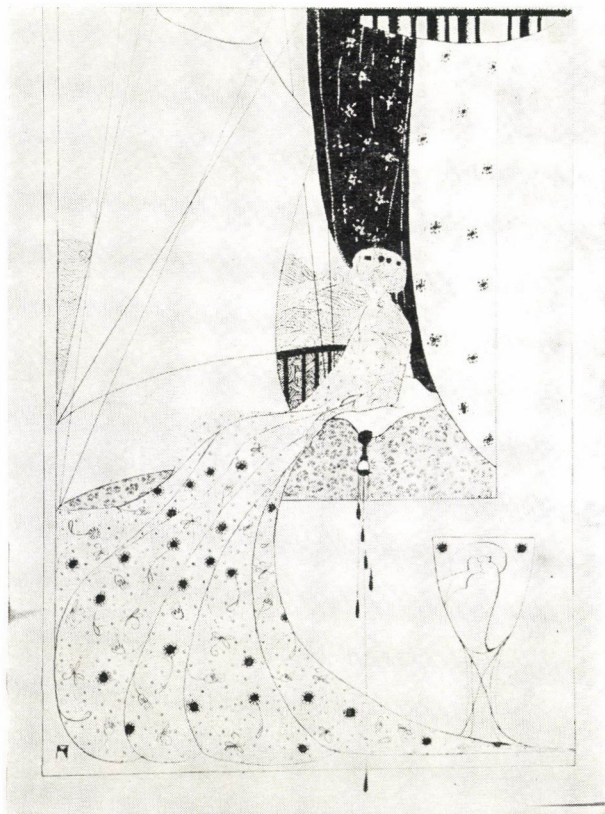
7. Mihály Rezső: Vén kastély alján. 1910 k. tus, papír. 365×250 mm, j.j.l. MR

halhatatlanságot. Az archetipusokra hivatkozás a szimbolizmus egyik fő eszköze volt. Beardsleynél ennek a ragaszkodásnak is ironikus a feldolgozása. Mihály Rezsőnél a Pierrot halála és a Trisztán halála kompozíciós rokonsága arra enged következtetni, hogy eszközeiben ugyan Beardsleyhez fordult segítségért, azonban a témát magára is vonatkoztatva szemlélte. Az esztétizált, megfinomított halál-élményhez hasonló megoldású Kozma Lajos illusztrációja Ady Halálvirág a csók c. verséhez, mely ugyancsak Beardsley hatását mutatja. [23]

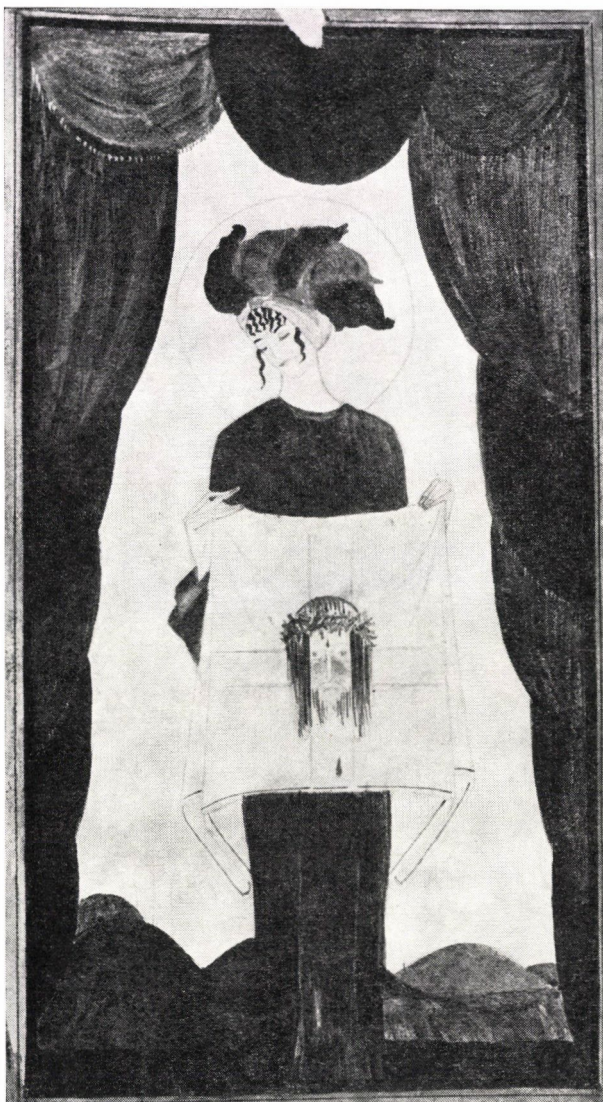
Illusztrációi közül kiemelkedik a szecesszió kedvelt szemmotívumának alkalmazásával két összefüggő lap. [24] A századforduló mind a bútortervezésben, mind a képi motívumok és szerkezetek terén, mind a szobrászatban sokat merített az egyiptomi művészetből. Feltételezhető, hogy a szimbolizmusban gyakran alkalmazott szemmotívum is egyiptomi eredetű, az újjászületés jelképeként számon tartott ún. udzsat-szem felelevenítése. A szecesszióban, kivált a bécsi Klimt munkásságában azonban inkább csak díszítő szerepet kap e motívum. Más funkcióval építi műveibe a fiatal Kozma Lajos: a Találkozás Hamupipókéval c. novelláskötet illusztrációján (Három forint I–II.) a szemmotívum gyakorisága a figyelő, szinte ragadozóként leső külvilág jelképe a kiszolgáltatott nőalakkal szemben. Mihály Rezsőnél (Kalaposnő lanttal, tusrájj) a motívum eredeti értelme és dekoratív szerepe ötvöződik, amennyiben az újjászületést jelképező szem mint díszítőmotívum a halált-halhatatlanságot-újjászületést előidéző szerelem-ábrázolás háttereként jelenik meg. Másutt ezt a szimbolikát szokatlan témakörben fejti ki. Veronika kendője c. grafikáján a piros tollakkal ékes nőalak, kezében a törekeny férfiarcot mutató kendővel, minden bizonnyal a halál és



8. Mihály Rezső: Faliszőnyeg. 1910. k. gobelin. j.b.l. MR, j.j.l. PM(?). Iparművészeti Múzeum



9. Mihály Rezső: Izolda. 1910 előtt, tus, papír. 401×290 mm, j.b.l. MR. MNG



10. Mihály Rezső: Veronika kendője. 1912 k. ceruza, akv.
papír. 390×225 mm

szerelem egyesítésének jelképe. Hasonló megoldásúak Juditot Holofernes fejével ábrázoló akvarelljei. A korabeli nőalak és a bibliai történet összekapcsolásában ismét Klimt lehetett a példaképe (Judit, 1901.). (10. kép) A bécsi szecesszió művészetére, különösen dekoratív motívumaira és azok rendszerére erősen hatott az egyiptomi síkművészet. Rajta keresztül érvényesült ez a hatás Kozma Lajos rajzainak építészeti elemeiben, azok dekoratív kitöltésében.[25] De Kozmánál az egy vonallal megrajzolt, jellemző mozdulattal megragadott figurák is gyakran emlékeztetnek az egyiptomi festészet síkfiguráira. Mihály Rezsőnek Kozmával egyidőben készült rajzain érződik a bécsi dekorativitás hatása. Példázza a Cérna úrfi c. tusrajz, melyen a kompozíció egymás fölé rendelt síkjai is visszavezethetők egyiptomi forrásokra, a motívumok pedig Schiele 1909-es Női portréjára.[26] (11. kép)

A távolról ugyancsak Beardsley műveire támaszkodó Kozma-grafikák más szempontból is rokonai Mihály Rezső rajzainak. A törekeny, eszményített nőalakok és a körülöttük felbukkanó szörnyek az angol művész szimbolikája nyomán (Salome, 1894) mindkettőjüknél továbbélnék. Kozmánál „szörnyek”-ként valóságos emberek értelmezendők. Mindegyik esetben összefonódik jelentőségük a Szépséggel, akár annak tételezett része-



11. Mihály Rezső: Cérna úrfi. Meseillusztráció. 1910. tus,
papír. 205×140 mm, j.b.l. MR

ként, akár megrontójaként. (12–13. kép) E szépséget és rosszat ötvöző szemléletnek nyomai bukkannak fel a fiatal Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, Ady Irájában, Mihály Rezső Nők torz figurákkal c. tusrajzán.[27]

1908 decemberében már Gödöllőn találjuk a fiatal művészt. Öregasszony portréja c. műve tanúskodik erről.[28] Hogy meddig tartózkodott itt, pontosan nem tudjuk.[29] Valószínű, mezőkövesdi támájú 1912-es rajzait még Gödöllőről kirándulva készítette, s barátait később is meg-meglátogatta.[30] Művésztestára, Remsey révén, aki Axeli Gallén-Kallela támogatásának köszönhetette gödöllői ösztöndíját, s 1908-ban már Gödöllőn tartózkodhatott, lett ugyanekkor a KÉVE művészegyesület tagja is. Mindkét csoportra jellemző volt, hogy tagjaiktól nem kívántak egységes formavilágot, csak a művészetbe vetett hitüknek kellett közösek lenni. A gödöllői társulás ezen felül szélesebb rétegeket érintő morális küldetést is vállalt. Mint említettük, Boér Jenővel ebben mélyen egyetértettek, s természetesnek tarthatjuk, hogy az ő tanulni és alkotni vágyó testvére, Boér Lenke Gödöllőn mint szövőnő találta meg a képességei kibontakozásához megfelelő munkát, szellemiséget, azaz a teljes vagy alkotó életet.[31] A Boérékkel öntudatlanul is azonos nézeteket valló Mihály Rezső pedig Boér Lenkében talált élettársat Gödöllőn.[32] Tusrajzai csendes csodálattal lengik körül a szövésben elmerült lányt, a többi szövőnőket,[33] Belmonte Leót, a szövőműhely vezetőjét. Hamarosan ő maga is bekapcsolódott a munkába mint tervező.

Remsey Jenőhöz hasonlóan szőnyegtervezőként kapta Hars Concours-diplomáját az 1910-es bécsi vadászati világkiállításon. A KÉVE III. kiállításán (1911) két torontáli terítővel és több szőnyeggel szerepelt, melyek Kozma Lajos enteriőrjét díszítették és Gödöllőn készültek. (14. kép) Nem tekinthetjük véletlennek grafikáik rokonsága után, hogy egy egységes enteriőr kialakításán közösen dolgoztak. Kozma bútoraiknak finom geomet-



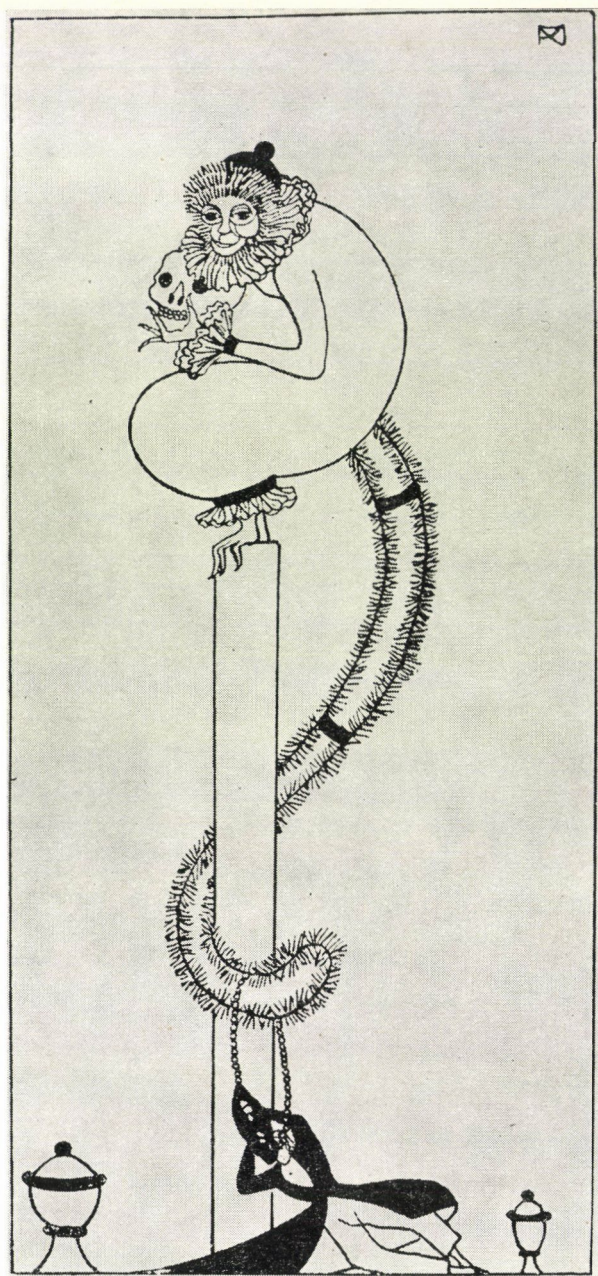
14 Aubrey Beardsley, Illustration zu Oscar Wildes 'Salome'. 1894

12. Aubrey Beardsley: Illusztráció O. Wilde Salome c. művéhez. 1894

riája visszacseng a szőnyegek geometrikus osztásaiban, vonalas ornamentikájában. [34] Gödöllőn készülhetett az a két kis szőnyege is, amit ismerünk. Egyikük torontáli szövés geometrikus mintával, a barna különböző árnyalataival. A másik szumák szövésű, a lila és homokszínű variációival, egy nagy dekoratív motívummal. [35] (15. kép)

Fennmaradt Mihály Rezsőtől két nagyszőnyeg is ebből az időszakból. Jellemzőjük a Gödöllőn megismert lilás színharmónia, azonban motívumaik elrendezése levegősebb, az angol Voysey textiljeire emlékeztet. A gödöllői geometrikus-népművészeti formákat nem találjuk rajtuk. Mind a bordűr, mind a tükrös mintája egyéni fantázia terméke. Egyiknek a főmotívuma a Pegazus, amit kisebb változatban a bordűr is megismétel, a másik központi famotívuma a szélek felé ritkuló, egyszerűsödő mustrában oldódik fel (Iparművészeti Múzeum). (16. kép)

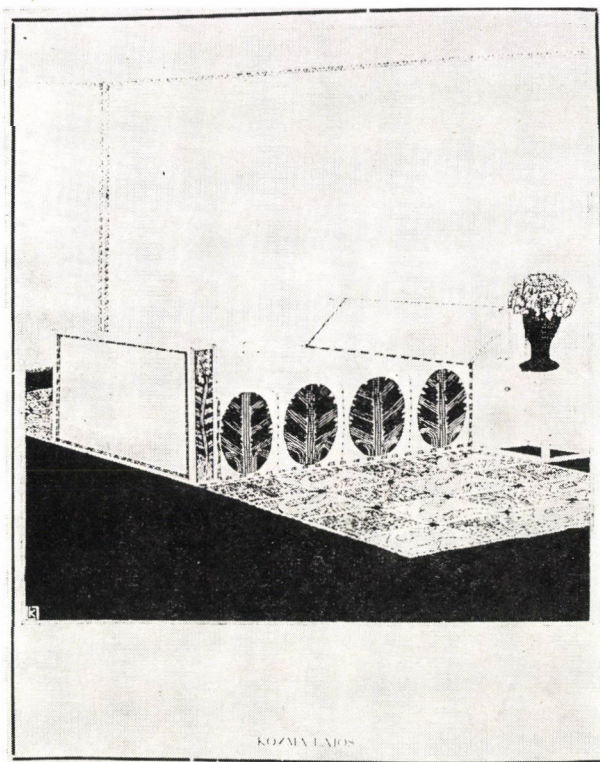
A KÉVE kiállítás katalógusában a Kozma-rajzolta reklámok között a Müller Testvérek (azaz Mihály Rezsőék) vegy- és festékgyára is hirdetett, többek közt „gödöllői temperafestéket”. A gödöllőiek (kivált Körösfői, Nagy Sándor és Remsey Jenő) ugyanis a reneszánsz előtti festészet eljárásait próbálták felélesztetni, tempera festékeket kikísérletezni. Ez a technikai törekvésük mutatja, hogy a kézművesség mellett az anyagok tekintetében is a múlthoz fordultak például a születő művek technikai-formai-tartalmai egységét tűzve ki célul. Ehhez igazodott Mihály Rezső, amikor egyetlen festmény igényű portréját temperával festette gödöllői művészársáról, Remsey Jenőről (1909. Gödöllő, Helytörténeti Gyűjtemény). (17. kép) Mihály Rezső maga is készített reklámgrafikákat családja festékgyárának. Ezekre hatással volt a korszak emblematikus kifejezőmódja. A Magyar Iparművészetben 1907-ben jelent meg L. Hohlwein ex librise, melyen erőteljesen fekete körvonallal ábrázolt



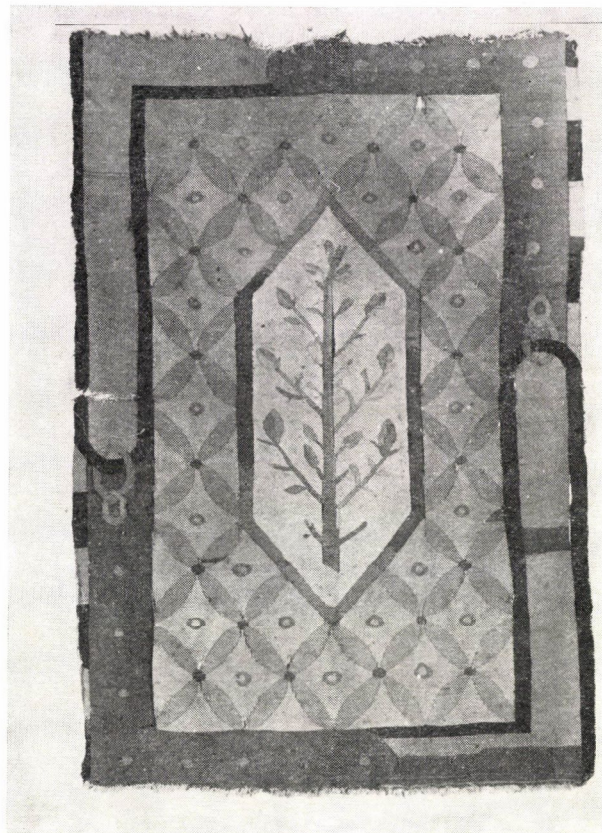
13. Mihály Rezső: Rajz. 1909 k. A Vasárnapi Újság karácsonyi ünnepi albuma 1911. 30. l.

bagoly látható. A berlini Der bunte Vogel F. Vallot-tól közölt egy bagolycsoportot mutató fametszetet, melyen a madarak emberi arcokat jelképeznek (1897). Mihály Rezső plakáttervén ugyancsak a fekete-fehér ellentétére épít nagy fekete bagolyfigurájával, de ez mint színes festékek emblémája ugyanakkor ironikus szemléletét is tükrözi. A bagoly az éj, a sötétség jelképeként ontja szeméből a színes könnyeket, mint a színek forrása vagy ellentéte. A szimbolikus és dekoratív felfogás ötvöződését figyelhetjük meg tehát ezen a műven is, hasonlóan a bécsi B. Löffler 1903-as könyvcímlapjához.

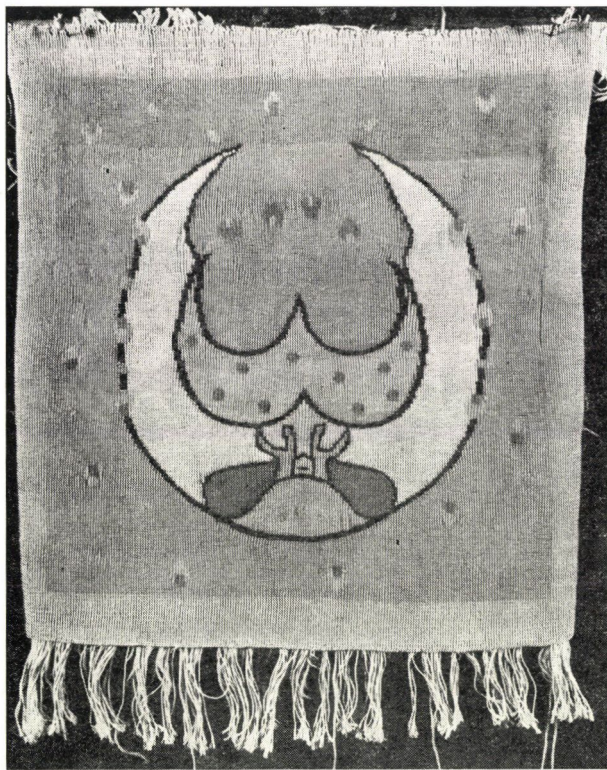
Milyen volt az a Mihály Rezső, akit a gödöllői művészek társul fogadtak? [36] 1909-es Önarcképe szerint érzékeny, szinte nőies fiatalember, balkézrel festő, aki csokornyakkendő polgári viseletét nem cserélte fel a Gödöllőn dívó orosz-parasztossal. Ilyennek mutatja őt



14. Kozma Lajos enteriőrje a KÉVE III. kiállításának katalógusában. Bp. 1911



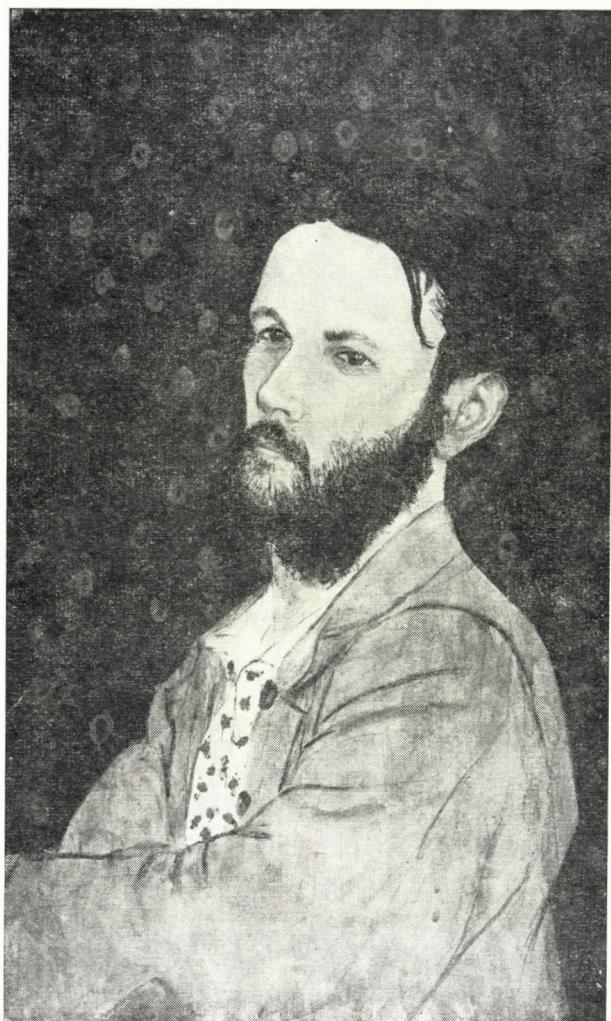
16. Mihály Rezső: Padlószőnyeg. 170 × 150 cm
Iparművészeti Múzeum



15. Mihály Dezső: Kisszőnyeg. 1909. k. Szumák. 40 × 40 cm, MNG

Körösfői bronz mellszobra is. [37] De részt vett azokon az utakon, melyek a népművészet állapotának feltérképezését tűzték célul, vagy egyszerűen csak a népművészet bővülésében szerveződtek. Mert Mihály Rezső a gyűjtött motívumokat — ismereteink szerint — nem ültette át nagyszabású, a művészet megújítását célzó művekbe. Népviseletes alakokat ábrázoló rajzai ugyanazon technikával készültek, mint illusztrációi, szimbolikus vagy ironikus grafikái, csak éppen a népművészet hatására megszínesedtek, a tushoz az akvarell csatlakozott. A gödöllőiek rengeteg időt szántak népművészeti gyűjtőmunkára. Malonyay megbízása volt egyik mozgatójuk, a másik Körösfői régtől vallott elve a népművészetről mint hagyományörző tevékenységről és esztétikai minőségről. [38] Mihály Rezső a KÉVE III. kiállításán már számos gyűjtőmunkáról tanuskodó lappal szerepelt Hód-ság és Kalotaszeg vidékéről. (18. kép) Kalotaszeg kivált Malonyay I. kötetének megjelenése óta a magyar népművészet leggazdagabb szigetének számított. [39] Körösfői, a kötet fő illusztrátora, a Kalotaszegi asszonyok c. szőnyeggel a népművészet emlékművének megalkotója, hathatott Mihály Rezsőre. 1910-ből, 1911-ből ismerjük ott készült grafikáit, melyek nemcsak a viseletet, hanem az ellesett köznapi pillanatokat is bemutatják. [40] A Kalotaszegi asszonyok tűz mellett c. lapon a viselet, berendezés, foglalatosságok jellegzetességei mellett a kompozíció, az intenzív tiszta színek, finom körvonalak a népi életkép újabb változatát teremttették meg, ahol sem irodalmi tartalom, sem szociális mondanivaló nem kap szerepet, hanem a művészet, a Szép és az élet azonosulása a népművészet által. [41] (19. kép)

Mezőkövesd jelentette gyűjtőmunkájának harmadik területét. 1909-ből, 1912-ből ismerjük a matyó életet, viseletet bemutató grafikáit, de később is visszajárt oda. Mezőkövesd Zichy István és Juhász Árpád révén vált a gödöllőiek gyűjtőhelyévé. Mihály Rezső 1909-ben készítette Matyó nő portréja c. akvarelljét, melyen a



17. Mihály Rezső: Remsey Jenő portréja. 1909. temp. v. 59 × 37 cm

díszes ágyvégbe komponált női mellkép, a tárgy és az alak egybeolvadása, azonosítása szimbolikus erejű. (20. kép) A teljes, formai szempontú azonosulás is néhány szentendrei művész konstruktív szürrealista munkásságában valósul meg majd később. Kivált Korniss Dezső 30-as években készült szentendrei művein érezhető a tárgyi motívum antropomorfizálása, a tárgy és élete egy képbe sűrítése. Hasonlóan szimbolikus jelentésű Mihálynak az a gesztusa, mellyel egy befejezetlen önarcképét nagy matyó kendővel ékesítve festette meg. A népművészet vállalásáról vall ez a portré.

Gödöllői társaihoz hasonlóan sokat foglalkozott a könyvművészet kérdéseivel, a századforduló szinte minden művészt érintő területtel. A szöveg és illusztráció, betűtípus és illusztráció stilusegységének elérése volt a céljuk. Fennmaradt levelezése az 1910-ben indult Renaissance c. folyóirat főszerkesztőjével, amiből kitétni, hogy iniciálékat, betűtípusokat tervezett a folyóirat számára, melybe 1910-ben Ady és Jászi Oszkár is írtak egy-egy cikket. Ismerjük fejléc, záró- és keretdíszterveit: gomolygó, szecessziós vonalak, néhol nőalakokkal összefonódott dekoratív rajzok. A bécsi M. Jung és C. O. Czeschka 1907-es illusztrációjával rokoníthatók (a Fledermaus 2. programfüzete). Az egyszerűbb formadús tervek színesek. Erősen érződik e lapokon, menyire különvált művészetében szín és vonal, ha nem támaszkodott a népművészetre. Szinte semmi szint nem alkalmazott ott, ahol a vonalakkal fejezte ki mondani-



18. Mihály Rezső: Hódsági kislány. 1910. tus, p. darabonként 252 × 365 mm

valóját (Pierrot), és ott, ahol a színekhez fordult, a formák szinte geometrikusak, könnyen áttekinthetők, általában meseillusztrációk. Így készült el Bariék kalandjai a nagyvilágban c. könyve is (KÉVE kiadása, Bp. 1910), mely a reklámszöveg szerint az „első magyar művészi gyermek-képeskönyv”. (21. kép) Zöld-piros-fekete színű keretminták és képek tarkítják itt-ott népművészeti motívumokkal a festő írta verses mesét. Ezek a motívumok díszként csak gyermekek számára készült lapjain jelennek meg. [42] Valószínű, ekkor sokszorosította a már említett meseillusztrációi változatait is. Egyszerű formaviláguk, élénk, ellentétes színeik a korabeli iskolai faliképek stílusát képviselik. [43] Mindez része annak a széles körű érdeklődésnek, mely a tudományok (pszichológia), művészetek részéről a gyermek világa felé fordult a századelőn.

Egy 1910-es, Mihály Rezsőnek Gödöllőre címzett levél szerint szobrászattal is foglalkozott az eddig grafikusként megismert művész. Idevonatkozó munkáit azonban nem ismerjük. Mindössze egy kerámiaszobráról maradt fenn reprodukció 1911-ből, ill. egy kisméretű fotó egy másikról. [44] Feltehetően ezek készítésekor került kapcsolatba a Zsolnay-gyárral. [45] A figurák tanúsága szerint a rajzairól megismert kecses, finom nőalakok elevenedtek meg szobrain, kislaptikáin. Szobrászat iránti érdeklődését valószínűleg a gödöllői szobrásziskola keltette fel, melynek vezetője, tanára Sidló Ferenc volt, aki maga is készített kerámiaszobrokat. Sidló példaképe a reneszánsz Robbia-műhely volt. A gödöllői művésztelepen kísérletezett annak átültetésével. Ez az oka, hogy a művésztelep majd minden tagjától ismerünk idevonatkozó munkákat.

Mihály grafikáinak is van egy csoportja, mely az előzőekhez képest szorosabban kötődik Gödöllőhöz. Egy részük akvarell, vallásos tematikájú, mint a Mária



19. Mihály Rezső: Kalotaszegi asszonyok tűz mellett. 1910. tus, akv. papír. 252×170 mm, j.b.l. MR Kecskemét Katona József Múzeum,



20. Mihály Rezső: Mezőkövesdi nő portréja. 1909. tus, akv. papír. 428×300 mm, j. fent MR 1909

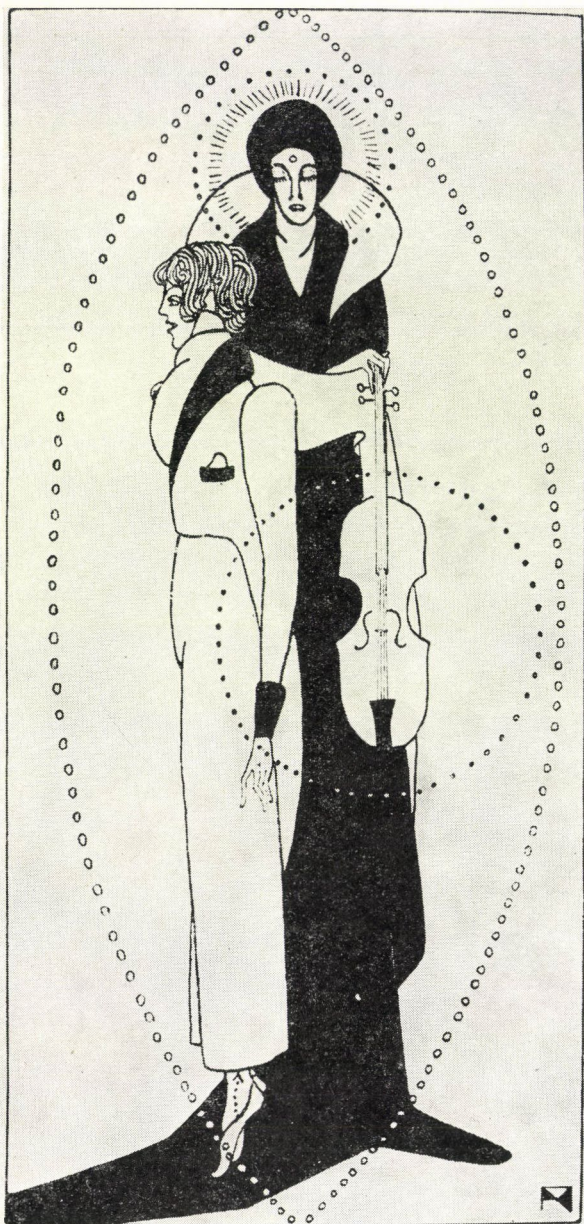
Magdolna.[46] Remsey Jenő egyidőben készült, Magdolna Jézus lábainál és Mária eljegyzése c. temperafestményeire emlékeztet a különböző arányú figurák együttes szerepeltetése, a csak profil és frontális beállítás sikserűsége. Fekete-fehér sziluettre épülő tusrajzain is megjelenik ez a komponálásmód. (22. kép) Két Muzsikus c. rajzát ismerjük, melyeken felelevenedik a német illusztrációk groteszk hangvétele, Beardsley stílusa és a glóriával övezett figurák révén a gödöllőiek zene iránti áhítata.[47] A lépcsőn háttal, szinte lebegve haladó hegedűs nyújtott alakjával, a felfelé szétnyíló háromszög-kompozícióval a felcsendülő zene kiteljesedését; a magányos muzsikusfigurával az elszálló hangokat egyedül elővarázsolni képes művészt, a magányos és halandó művészt szimbolizálja. A finom körvonalak, a nyújtott figura csakúgy, mint más rajzain a nőalak, a Szépség jelképe, de itt a művészet által kiteljesedett Szépsége.[48] (23–24. kép)

Mihály Rezső grafikai stílusának változását 1912-es párizsi tartózkodásához köthetjük.[49] Spanyolfal c. akvarelljén leheletnyi körvonalakkal és színekkel dolgozik. (25. kép) Hasonlóan áttetsző egy női portréja pergamenre festve. Ez a finom rajz jellemzi a Bovarynéhez készült illusztrációját is. E felszabadultabb rajzstílus nyomai a korábbi években is felfedezhetők. A Ház 1911-ben közölte egy ceruzarajzát ülő fiatalemberről, anyag tartásban, laza, érzékeny vonalakkal. S a későbbi évtizedekben, amikor Mihály Rezső életében a rajz, festés másodlagos helyet foglal el, ez a könnyed akvarellstílus lesz a jellemzője.[50] (26. kép)

Említettük, hogy házasságkötése után (1913) elhagyta a művésztelepet. Azonban a továbbiakban is foglalkoztatták azok a törekvések, amelyek a művészet széles körű terjesztését tűzték célul. Így ismerjük Csokonai Dorottýájához készült illusztrációit (1913–17).[51]



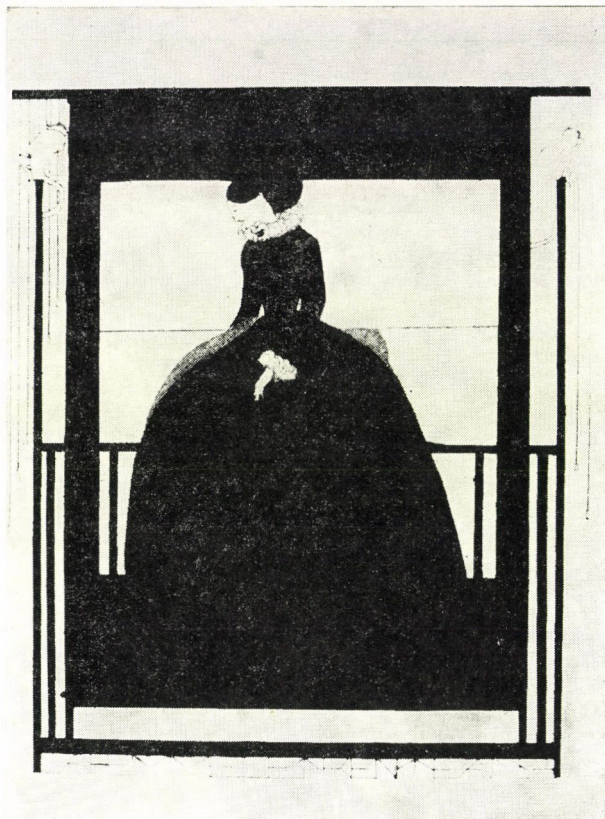
21. Mihály Rezső: Bariék kalandjai a nagyvilágban. Bp. 1910. 15 l.



22. Mihály Rezső: Muzsikus. A Vasárnapi Újság karácsonyi ünnepi albuma 1911. 27. l.

valamint szőnyegtervezői tevékenységét. A gödöllői szövőműhely felbomlása után sógornője, Boér Vilma odvosi háziipari jellegű szövőműhelyének tervezett (Erdélyben), ahol több ízben is megfordult, hosszabban 1919–20-ban. A húszas években a MANUS Szövőművészeti Műhely és iskola számára dolgozott.[52] Valószínűleg itt készült az a kelim szőnyege, melynek képét Nádai Pál közölte Ház, kert, napfény c., modern lakáskultúrával foglalkozó könyvében.[53]

Mihály Rezsőnek a MANUS-hoz kapcsolható munkásságát azért említjük, mert bizonyos, hogy a műhely indítatásában Gödöllőre vezethető vissza. Maga a MANUS elnevezés is a gödöllőiek hagyományát látszik feleleveníteni: a művészi és kézművesmunka összeolvadására tett kísérletet. Ez a budapesti műhely azonban csak szövéssel és hímzéssel foglalkozott. A gödöllői művésztelep életet és művészetet összekapcsoló hitvallását Mihály Rezső másutt nem találta meg.[54] Pedig ez volt az, amiért a Studio Year Book A. S. Levetus nevű, a 10-es



23. Mihály Rezső: Rajz. 1909. A HÁZ 1909. 233. l.



24. Mihály Rezső: Muzsikus. A Vasárnapi Újság karácsonyi ünnepi albuma 1911. 31. l.

években a magyar építészetről és iparművészetéről saját tapasztalatai alapján rendszeresen beszámoló szerzője Mihály Rezsőnek írott későbbi levelei szerint a maga számára is példának tekintette a gödöllőiek munkálkodását.[55] Nem tekinthetjük ezt véletlennek, hiszen a gödöllőiek ars poeticája angol eredetű volt nagyrészt, és amint láttuk, Mihály Rezső grafikai stílusának kialakulásában is — gödöllői társai mellett — az angol századvég művészete játszott a legfontosabb szerepet.

Keserű Katalin



25. Mihály Rezső: *Spanyolfal*. akv. p. 322 × 214 mm j.b.l.
Paris 1912, j. középén l. Mihály MR Rezső



26. Mihály Rezső: *Tanulmányfej*. 1911. cer. p. 416 × 300 mm. MNG Ltsz.: F. 77. 91.

JEGYZETEK

1 Petrovics Elek: A gödöllői telep kultúrtörékvéseiről. Magyar Iparművészet 1909. 26. l.

2 Erről: Edmund Goldzamt: William Morris und die sozialen Ursprünge der modernen Architektur. Dresden, 1976., Raymond Williams: Culture and Society 1780–1950. London, 1960.

3 Kolozsvár, 1906.

4 Vita Zsigmond: Körösfői-Kriesch Aladár és a diódi festőtelep. Korunk 1973/11.

5 Így ránkmaradt „első, természet után” készült akvarellje 1904-ből Reichenhallból, és sok-sok meseillusztrációja, ábrándos hangulatú jelenete 1906–7-ből, virágfüzères keretekbe foglalva. E rajzok és a később tárgyalandók zöme is leánya, Mihály Judit tulajdonában vannak. Itt szeretném megköszönni Mihály Judit segítségét, amit édesapja életének és rajzainak felkutatásához nyújtott. Mihály Rezső műveinek őrzési helyét csak akkor tüntetem fel, ha nem leányánál találhatók.

6 Benedetto Croce esztétikájáról Takács József bölcsészdoktori disszertációja 1976. ELTE Olasz Tanszék.

7 A rajzok lírai témáinak, meseillusztrációk, irodalmi és bibliai történetek illusztrációi (Loreley, Orpheus és Euridyke, Donna Anna – Elvira – Don Ottavio, Mária, Szent Erzsébet; Napraforgó).

8 Vessd össze Márkus László írásával: Modern törekvések a színpad művészetében. Magyar Iparművészet 1914., valamint az ugyanitt sokat idézett E.G. Craig színpadterveivel! Mihály Rezső tervei kisméretű akvarellek.

9 Remsey Jenő és Mihály Rezső egy gimnáziumban tanultak. Feltételezhető, hogy rajzkészségük kialakításában ugyanaz a Szmecana Ágoston játszott szerepet, aki a szabadrajzot oktatta a Markó utcai gimnáziumban. Mihály Rezső egy izomrendszer-tanulmányát, szabadban készült, jégtörőket ábrázoló, kontúros tusrajzát, székből felkelő férfiről krétával készült tanulmányrajzát és egy női mellképét ismerjük 1907-ből.

10 Körösfői műve szerepelt az 1907-es tavaszi tárlaton, reprodukciója megjelent a Magyar Iparművészet 1907. IV. mellékletként. Rajta a Krisztus-kormányozta hajót a Jóravaló készség, az Erély, a Szeretet, a Megismerés angyalai röpitik.

11 Magyar Iparművészet 1907. 126. ill. 137. l.

12 Charlottenburgban írta alá Szent Bernát víziója c. tusrajzát novemberben, és 1908 májusában a Bábmozgató nőt. Utóbbi Kiss Horváth László tul. Akadémikus szénrajzok és egy vázlatkönyv tanuskodik tanulmányairól. Szeptembertől már budapesti aktrajzát ismerjük.

13 Megjegyzendő, hogy A. Rackham is autodidakta volt, valamint a groteszk, de igen érzékeny, fekete-fehér sziluettáshoz épülő grafikákkal szereplő Emil Preotorius. (Hofstätter, H. H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln, 1963. 141, 202. l.)

14 Szinyei: Rokokó; Glierymski: W altanie, 1876–84. (Varsó, Nemzeti Múzeum). E festményeken a kerti ünnepségeket idéző részeket alkalmasak voltak a fény játékaiknak érzetetésére. A 20. század elején kétféle felfogásban jelentkezik nálunk ez a rokokó világ: Gulácsy Lajos ceruza- és tollrajzán a lugasban ülő pár borzongató magányérzetet sugároz (Bp. Vörösvári Ákos tul.). Mihály Rezső tusrajzain a hajdanvolt világ, a gyermekkor felhőtlen játékait idézi a bókoló, szinte mozgatható sziluettfigurákkal.

15 Mihály Rezső hagyatékában van egy müncheni sziluett. Feltételezhető, hogy megragadta fantáziáját ez a divatos, a körvonal kifejező erejére építő technika. Példázza egy sajátkezűleg készített Mozart-sziluettje.

16 Müller-cipőkrém reklámterve.

17 Egyikük hátlapján 1910-es kiállítási szám látható, de lehet, hogy 1907–8 folyamán Berlinben készültek.

18 1907. 137. l. (Mihály Rezsőtől, az említetteken kívül még négy Pierrot-t ábrázoló tusrajzot ismerünk. Egyiknek címe: Pierrot álma, egy másiknak: Pierrot halála. Az előbbi és a Pierrot a hold-

sarlón egy változata Kis Horváth László tul.) A Pierrot-téma érvényességéről lásd Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Bp. 1975.

19 Hátlapján: Paulini úrnak Mihály R. Paulini Béla az Izé c. vicclap főszerkesztője volt, ott jelent meg 1910. jan. 16-án Mihály egy ironikus rajza a tenorista címmel. Az Izé egyik számában Egry Józseftől is jelent meg illusztráció. (1909. nov. 5.) Mihálytól még több hasonló meseillusztrációt ismerünk (Kis Horváth László, MNG tulajdonában is).

20 Iparművészeti Múzeum tulajdona, szötte Pokorádi Mari (lásd. 39. jegyzet).

21 E vonalakhoz hasonló egy Maróti Gézának készített ex libristerve, mely Beardsley vonaleztétikáján alapulva (Cover Design to Life and Times of Madame du Barry, 1896) három elhajló, a paradicsommadár farktollára emlékeztető vonalból áll.

22 Beardsley: Izolda. 1895. Litográfia.

23 Erről Keszler Katalin: Recenzió Koós Judith: Kozma Lajos munkássága. Grafika. Iparművészet. Építészet című könyvéről. AHA 1976. 1-2.

24 Egyikükön 1910-es kiállítási cédula. Még nyolc hasonló jellegű tusrajzát ismerjük, szemmotívum nélkül, de a nőalakok ezen is erős rokonságot mutatnak Margaret Macdonald és Mackintosh nyújtott, csüngő ékszerekkel díszes női figuráival (egy részük Kis Horváth László tulajdona), amelyek Bécsben és Gödöllőn másnál is megjelentek. Lásd Kriesch Laura faliszőnyegét, repr. M.Ipm. 1909. ill. F. Zeymer és C.O. Czeschka illusztrációját a Fledermaus Kabaré 1. programfüzetében, 1907.

25 Klimtől Hofstätter i. m.

26 Benedek Elek hasonló című verséhez készült illusztráció. Megjelent a Jó Pajtás című képes gyermeklapban. (1910. május 22. 401. l.)

27 Mihály Rezső műve Kis Horváth László tulajdonában.

28 J.b. középen AD MCMVIII dec. X., j.j. középen Gödöllő. Gödöllői Helytörténeti Gyűjtemény.

29 Az utolsó ismert, Mihály Rezsőnek Gödöllőre címzett levelet 1911. július 19-én írták a Zsolnay-gyár budapesti igazgatóságából. A címzés szerint Mihály Rezső a Mária Valéria utca 10-ben lakott Gödöllőn. Leánya szerint 1913. ápr. 19-én Boér Jenővel kötött házassága után, melyen az egyik tanú Körösfői volt, költözött vissza feleségével Budapestre. Mindenesetre 1914. szept. 10-én a gödöllőiek már Budapestre címzték Mihálynak azt a meghívót, mely egy jótekony célú előadásra invitálja a festőt.

30 Tanúsítja egy 1918-as gödöllői akvarellje.

31 Tanúsítja Mihály Judit szüleiért frott visszaemlékezése és Boér Jenő egy levele, melyet bátyjának, Boér Jenőnek írt Berlinbe.

32 Boér Jenő is Gödöllőről házasodott. Undi Karla szövőnő gyakran kilátogató nővérét, a tervező és festő Undi Mariskát vette feleségül.

33 Feltehetően róluk készültek a Csikosruhá nő, Fehérruhás nő c. tusrajzai. Egy részük a Helytörténeti Gyűjteményben.

34 Ezt kifogásolta a kiállítás kritikusa, mint anyagszerűtlenség. M. Ipm. 1911. 79. l.

35 Az előbbi Csobok Józsefné tulajdona, az utóbbi letétben a Magyar Nemzeti Galériában.

36 Megjegyzendő, hogy Gödöllőre kerülése óta jelezte műveit Mihály Rezső néven, az első ismert 1909. jan. 8-án. Addig a Müller Rudolf nevet használta. Egy korábbi, Berlinben készült illusztrációján is feltűnik a magyarosított név, de feltehetően csak a KÉVE III. kiállítására beküldve szíjnálta.

37 Készült 1909-ben. Mihály Judit tulajdona. Az Önarckép a MNG tulajdona. (cer.akv. p. 365 x 250 mm j.j.l. MR, Mihály Rezső AD MCMIX).

38 Malonyay Dezső: A magyar nép művészete. 5 kötet. 1907-től jelentek meg Budapesten. Körösfői-Kriesch Aladár: Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? M. Ipm. 1903., A népművészetről. Magyar Iparművészet 1913.

A többi gödöllőitől is ismerünk idevonatkozó írásokat: Nagy Sándor: Dunántúli faoszlopok. Uo. 1903. Juhász Árpád: A matyó-viselet dekoratív szépségéről. Uo. 1913.

39 A 38. jegyzetben említettekén kívül a századfordulón több írás jelent meg Kalotaszegről: Jankó János: Kalotaszeg magyar népe, 1892, Gyarmathyné: Tarka képek a kalotaszegi varrottas

világából, 1896, Bátky Zsigmond cikke a kalotaszegi népviseletről a Néprajzi Értesítőben (1900, Tamás Kata, a bánffyhungyadi „nóta-fa”). Walter Crane 1900-as látogatása után pedig egyetemes vonatkozásban is kiemelkedő helyre került Kalotaszeg, mint az élő népművészet példája. Kós Károly 1909-es cikke is alátámasztotta ezt: Erdély népének művészetéről. A Ház, 1909. Mihály Rezső népviseletes rajzokat Gödöllőn is készített (Pokorádi Mari).

40 Kalotaszegi leány.akv. Valószínűleg azonos a KÉVE III. kiállításán az V. teremben bemutatott 9. sz. művel. Egy változata a Néprajzi Múzeumban (Rajztár 3818).

Kalotaszegi pár.akv. Azonos lehet az uo. bemutatott 42. sz. művel, Kis Horváth László tulajdona. További három tus és akvarellrajzát őrzi a Néprajzi Múzeum Rajztára (lelt. sz. 3817, 3819, 3820.), egyet Dinnyés címmel Mihály Judit, egyet Kalotaszegi fonóház címmel az MNG.

41 Bemutatva a KÉVE említett kiállításán (V. terem 3.). Kecs-keméti Katona József Múzeum tul. A Hódáságon készült rajzok 1910-ből valók, szerepeltek a KÉVE-kiállításon. Ezeken inkább a viselet többoldalú láttatása lehetett a cél.

42 Terv könyvlephoz, húsvéti képeslap terve, Karácsonyi vásár (plakát), az Országos Gyermekvédő Egyesület meghívója (1909). Az utóbbi egyletnek más gödöllői művészek is terveztek, így Undi Mariska, Nagy Sándor. A könyv a Petőfi Irodalmi Múzeum tul.

43 Hasonló iskolai faliképek reprodukálva a Magyar Iparművészet 1911. V. mellékleteként.

A gödöllői művészek számos mesekönyvhöz készítettek illusztrációkat. Foglalkoztatta őket a külön gyermeki környezetet esztétikus kialakítása is (Undi Mariska, Thoroczkai-Wigand Éde), iskolák berendezése, díszítése (Juhász Árpád). Így Mihály Rezső korábbi, e tárgyú érdeklődési köre is támogatott légkörre talált Gödöllőn.

44 A reprodukció megjelent A Ház 1911. 140. l-on. A család ülő férfit, ülő nőt ábrázoló kerámiaszobráiról is tud.

45 Fennmaradt egy levél a Zsolnay Vilmos-féle Keramikai Gyárak budapesti igazgatóságából, melyben kéri, keresse fel Zsolnay urat (lásd 29. jegyzet). Lehet, hogy Zsolnayval való kapcsolata edényformák és dekorok tervezéséhez kötődik. 1909-ből ismerjük ilyen jellegű terveit.

46 Mária Magdolna Kis Horváth László tulajdona. A gödöllői festők vallásos tematikájáról és műveiről: Keszler Katalin: Ramsey Jenő a gödöllői művésztelepen. Mű 1977/1.

47 A német párhuzam Emil Preetorius Le petit Galan című műve 1906 körül. Reprodukálva Hofstätter i. m. 209. l. A gödöllői művészek zenekultuszáról: Ramsey Jenő: Szecesszió, spirituális művészet. Vigilia 1973/11-12.

48 A Rajz reprodukálva az Illustrierte Welt c. Halbmonatsschriftben is (1910. Nr. 2. 8. l.).

49 Korábbi, 1910-es karácsonyi párizsi tartózkodásakor egy füzetbe foglalta enteriőr-élményeit, melyeken az egymásba nyíló helyiségek finom geometrikus osztásokat teremtenek.

50 A Ház 1911. 125. l. Ma az MNG tulajdona. p. cer. 416 x 300 mm. Ltsz. F 77.91. Későbbi munkáira példa: Várban – Kapisztrán tér, Kiscelli Múzeum, ltsz.: 51511. A Bovaryné-illusztráció a Petőfi Irodalmi Múzeumban.

51 Előzőképpáraterv és 11 illusztráció, Tusrajzok. Petőfi Irodalmi Múzeum tul.

52 A MANUS a VIII. Rákóczi tér 11-ben működött, állandó kiállítási termük a Munkácsy Szalon volt az egykori Ferenciek tere 4-ben. Emblémájuk, nevüknek megfelelően egy kéz volt a kézművesség jelképeként.

53 Bp. é.n. Alatta szöveg: „A modern lakáselv a formákra, a felépítés, a szerkezet és az anyag tiszta érvényesítésére törekszik.” Eszerint értékeli Mihály Rudolf (!) munkáját is.

54 A KÉVE kiállításain ugyan később is szerepelt akvarelljeivel. A 30-as években az Új Iskola leánygimnáziumában dolgozott titkárként, a 40-es évek elején irodai munkát végzett sógora, Mórincz Miklós nyomdájában.

1944-ben költözött Felsőörsre. A balatonalmádi tanács fürdőügyi előadója lett. Foglalkozott Felsőörs településrendezésével. A veszprémi képzőművészek csoportjának tagjaként szerepelt veszprémi és keszthelyi kiállításokon.

1972-ben halt meg, szept. 5-én. A farkasréti temetőben nyugszik.

55 Az említett levél 1919. dec. 21-én kelt Bécsben, Mihály Rezső Londonban levő, reprodukálandó rajzairól is szól.

Minden életmű általános érvényű igazságokon túl egyedi törvényeket is tartalmaz. Ez a vonás Pál Mihály szobrászati hagyatékában különös erővel jelentkezik. Sértetlen képzelőerő okozta hiteles termőerejét, melynek állandó folyamata ismert ugyan átmeneteket, de vonulási iránya szobrokkal járta be az ember eddig megtett útját olyan kezdeményező magvetésekkel, hogy problémafelvetései ötven szobrásznak adnak munkát a folytatásra. Erő, szorgalom, egyetemes jószándék érlelte a kőfaragó^[1] fiát művésszé, — Pál Mihály szobrokkal megközelített emberiség-összefoglalása révén Gyömrő Európa lett. Csöndben valahol valamikor kultúránk megint kézzelfoghatóan gyarapodott Pál Mihály munkássága révén, melynek egyetlen hatalmas íve 1940-től 1971-ig terjedt. Sajátos szelídség, derű, megfontoltság és egészséges fantázia jellemzi művészetét, bölcs figyelem, — mely egyaránt komolyan veszi a közvéleményt és saját belső sugallatait. Ez okozta a Pál-modell hiteles párhuzamoságát, mely a közérthető ösvényen és vallomásos erővel azonos lelkiüti forrásból hozott létre egymás mellett megegyező időben realista és elvonatkoztatott műveket; őszintén, magas színvonalon. Mindezt annak köszönhetette, hogy műgondja kiterjedt az alapozó szemlélődésre és a formálásra is. Ebből nem engedett ez a halk szavú, de önmagához szenvedélyesen hű szobrász.

Variációkészsége műveltségéből és érzékenységből fakadt, — egy-egy téma többször támadt fel más formailtőzetben benne, nyüzsgött a szobroktól, képzelete egész táborot hordozott, — elegendőt két évszázadra. Az emberi életkor ismert hiányai miatt azonban csak évtizedeket kapott a sorstól, ezért sietett, ezért maradt annyi remekmű-ígéret, Michelangelo-jelöltség burokban. Ami megszületett, arról kötelező beszámolni a Pál-életmű krónikásának.

I. PÁL MIHÁLY KÉSZÜLŐDÉSE

Az indulás pillanata 1942; nehéz idő. Milliókat emészto háború dúl, s Ó Bory Jenő irányításával első szobrai mintázza még főiskolás korában.^[2] Már ekkor tömörít és kiemel lényeges elemeket az életből és a kultúrából. Ábrázolókézsége frissen eleven és pontos; kiindulása az emberi test, már ekkor sikerült érzelmekkel telíteni a formákat. A nyitómű a klasszikus fogantatású „Tanulmányfej”, melyből a görög antikvitás őrzött méltósága sugárzik. Ez az objektív szobrászati magatartás forrósodik fel az 1943-ban faragott „Pieta”-ban, ahol a zuhanó test már a Don-kanyar százezres haláltusáját is hordozza ténylegesen, de a szobrász állásfoglalása nélkül. Itt a humánus az együttérzés fokáig jut el, — Pál Mihály a szobrász megjelenítés tisztaságára ügyel elsősorban a „Keresztelő Szent János”-ban is, ahol a lépő mozdulatot sikerült rögzítenie egy mérsékelt heroizált alakzatban. Ez az ember eszmeileg azonban tétovázik; önmagán kívül nem tartozik senkihez, — valami belső rebbentés kormányozza, a becsület iránytűje, mely visszatükrözi Pál Mihály akkori lelkiületét is.^[3] Tanulja, próbálja, hangolja magában a szobrot járt témaösvényen távlatait, gondolatait, eszözeit. A hangneme elégikus, ekkor ilyen



1. Pál Mihály: Pieta 1943

alkattal és magatartással érinti plasztikailag a „Betlehemi királyok” históriáját, mintázza meg a pesthidegkúti templom lépcsőfeljáratához készített I. István és I. László szobrárt. E korszakának kiemelkedő alkotása az 1942-ben kőből faragott „Öregember” portréja, mely jeles realista elemekből épült. E tevékenységével azonos időben több síremlékét is elhelyezték a gyömrői temetőben. Számára ez a szobrászi pillanat azt jelentette, hogy megtanult bánni a kézzel, mozdulattal, drapériával, táncos lépéssel a szó plasztikai értelmében, s ekkor álmódta 1943-ban a terrakotta műfajában véglegesített alkotással hű hitvesének, Soós Arankának portréját.^[4] Fantáziájának áradása közben minőségi változás érte Őt is, a népet, nemzetet is; a felszabadulás.



2. Pál Mihály: *Ker. Szt. János* 1944

II. MŰVÉSZETÉNEK „HŐSI” KORSZAKA

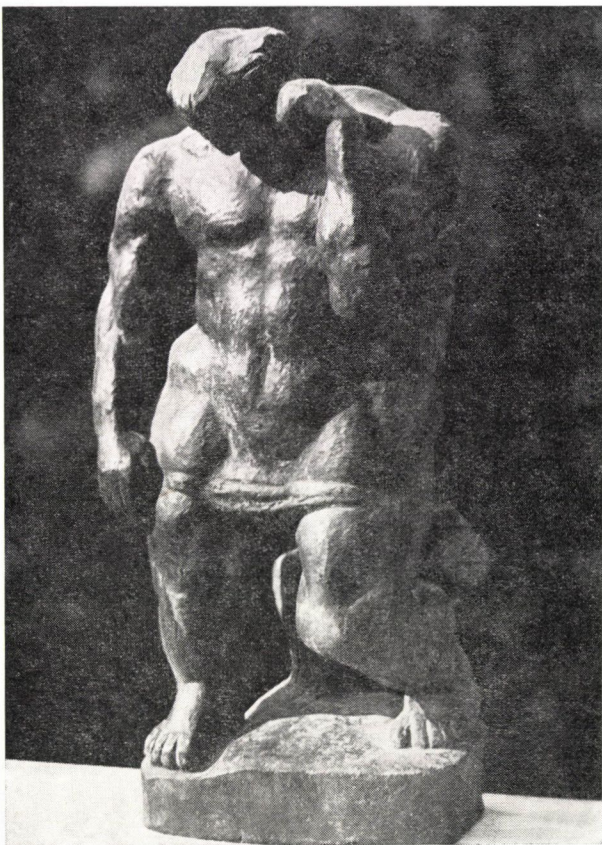
A hősiesség jelleg a kort és Pál Mihály szobrászi formáit kölcsönösen jellemezte. Ez a heroizmus művészi életében 1948-ban ért el tetőpontra, de a későbbiek során is kisebb-nagyobb mértékben megmaradt. Tulajdonképpen arról van szó, hogy szobrászi természete a lényegét illetően összetett és állandóan újuló, ennek következtében műveinek stúdium-jellege, grafikus eleganciája, könnyedsége, természetleíró és megálmodott formavilága rendre változott és ötvöződött a számára mindig nyitott szemléletben. A hősiessen romantikus, a józanul realista, a légiesen grafikus szobrok, domborítások többször elhatárolódtak egymástól, és tiszta stílusjegyekben testesültek, — máskor e formai sokrétűség egyszerre jelentkezett egy szoborban hol a heroizmus, hol a realizmus többletével. Ennek következménye, hogy 1954-es „Halas fiú”-ja maradéktalanul realista mű, a „Szomorkodó” megálmodott forma, az 1960-ban készült „Madarak” vonalvezetése grafikai jellegű, az 1948-ban mintázott „Gyötrődő” heroikus szenvedélyű alkotás. Mindez nem jelent minőségi kategóriát, csak a szobrászi megközelítés sokoldalú szabadságát. Az előbb említett művek egy-nemű szobrok, — a „Pallasz Athéné” összetett alkotás, mert a mozdulat realitása pompás nagyvonalúsággal ötvöződik a részletformák hősiesség lendületével. Pál Mihály szobrászi metamorfózisa hiteles. Minden céljának más eszközt keresett, csak így támadhat fel igazán szoborrá az eszme, — az állandóságban belüli szüntelen változásokkal, az értégyarapító elemek sok irányú, de más-más mértékű keverésével.

Ami Pál Mihály művészetének romantikus hősiesség korszakát illeti, az 1948-ban kezdődött, és más stílusjegyek bevonásával lassan felszívódott az 1950-es évek elején. Romain Rolland Beethoven művészete nagy nyitó pillanatának az „Eroica” szimfóniát tartotta. Joggal. Ez a szobrászi nyitány Pál Mihály esetében imponáló sorozat. Ide tartozik a „Rabszolga” immár kötélnélküli egyetemes rogyantsága, mellyel Pál Mihály Michelangelo szobrát folytatja eszmében, formában is, — robosztus erővel. A „Gyötrődő” vadállati kínlódása egyszerre utórezgése Rodin „Gondolkodó”-jának, társa Mestrovics „Jób”-jának. Itt a formák önmagukban küzdenek, — s Pál Mihály életművében elkezdődik a gondolkodó-típusú szobrok sora, ahol a szobrászi alakzatok rendszerében saját töprengései is fellelhetők. Ekkor alkotja heves „kihívással” Mózesét. Bernard Shaw is feltette a kérdést, vajon nagyobb-e Shakespeare-nél, Pál Mihály Michelangelo szellemi társává akart növekedni e művében, mintegy kiegészítve a San Vincoli szoboróriását. A kiegészítés sikeres. Ótestamentumi atmoszféra áramlik a szakáll méltóságából, a szinte már személytelenné általánosodó tekintet szoros parancsából, — minden pontja ránk néz és alakít, szobrászi gesztusa: törvény. Rend. Akarat. Nézőpontja nem egy, hanem számolhatatlan, s mindegyik sajátosan igaz. Nem véletlen, hogy Pál Mihály „hősiesség” korszakának erről a központi művéről emlékezett Hegyi Püstpös István textusában és Ambrus Tibor szobrot műfordító versében.[5]

Törekszik szabatoságra. Ennek megfelelően „Don Quijote”-ja fanyarul méltóságteljes lobogás és vissza-



3. Pál Mihály: *Próféta* 1948



4. Pál Mihály: *Rabszolga* 1948

fogottság egyszerre, „Ikarusz”-ában szinte érezni a csattanást a végtagok zilált „kiáltásában”. Pál Mihály számba veszi az antikvitás és a bibliát kísérő témáiban azt, hogy a művészi feldolgozás mit ért el eddig, s amit nem érintett, az érdekli. „A tékozló fiú” bűnbánata festménnyé, grafikává, szoborrá növekedett Rembrandt, Dürer, Meunier művészetében. Ezért Ő nem a történet befejező mozzanatára, hanem a lázadás első pillanatára koncentrált, amikor az ifjú magabiztosan távozik az apai házból. „Táncosnő”-jének duhaj és fenséges rogyadozása szintén egyéni látás, látomás; az egész forgó, örvénylő, süllyedő test arc nélküli tekintet, — arc. Az emberi teljesség foglalkoztatja Pál Mihályt ekkor, az ember, aki küzd, aki szenved, aki a nép vezetője, aki tragikus hős, akinek lételeme a munka, a gondolkodás, a cselekvés, a szerelem. Ezt a teljességet szobor-személyek összetartozó közösségében érzékeltette, nem külön műben. Plasztikai hozzájárulásában érintette évezredes történelmünk terhet, — a negatív embert „Kalibán”-jában, melyet 1954-ben mintázott. Shakespeare Jágója, Goethe Mefisztója, Madách Luciferre már lényegbevágó jelzéseket adott az emberben is megnyilvánuló sötét erőkről. Századunkban a probléma nőtt és árnyalódott. Szabó Lőrinc könyveket égető Kalibánja, Picasso „Koreai mészárlás”-t közömbösen teljesítő amerikai gépemberei, Fritz Cremer buchenwaldi emlékművének negatív figurája a líra, a festészet és a szobrászat közegeiben jelezte a dehumanizáció veszélyét. Pál Mihály „Kalibán”-ja disznófejű gömb, lelketlen kugli, szobor-mementő; szüntessük meg bennünk és környezetünkben az árnyakat.[6] Mi minden nyüzsgő, iramlik művészetének nyitányában! Érzelmek, indulatok kavarnak és rendeződnek a mozgás kifejező szövevényeiben. Ezt a „hősies” nyitányt követte a sokrétű stílus kombinációval terjeszkedő nagy kibontakozás.



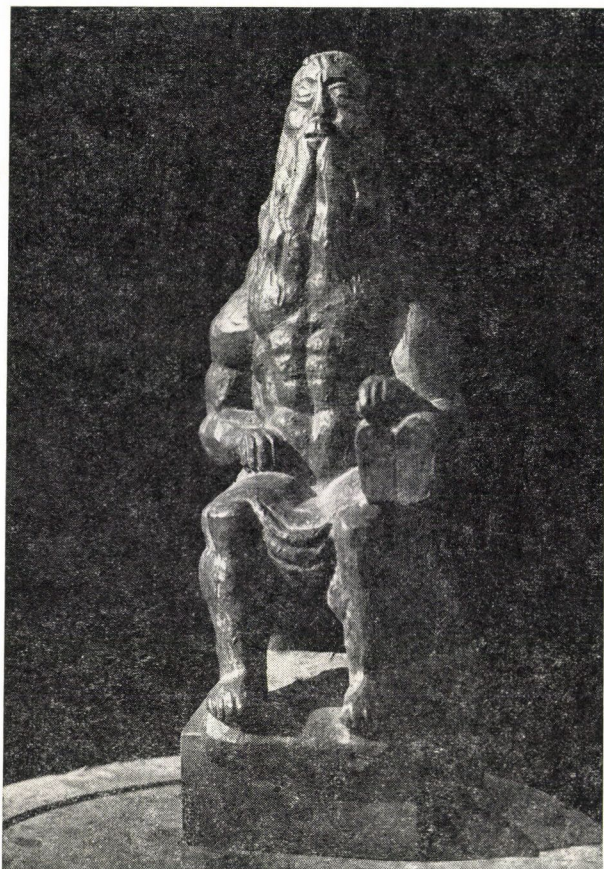
5. Pál Mihály: *Táncosnő* 1948

III. A NAGY KIBONTAKOZÁS

Ez a folyamat 1948-tól megszakítás nélkül tartott 1971-ig. A képzelettrajzás, a türelmetlenül türelmes gondolkodás, a formaképzés állandósult ereje együttesen munkálta több eszme- és formaösvényen a szobrokat azonosan egyetemes szobrászi, emberi magatartással, szemlélettel. Pál Mihály teremtett szobornépében a történelem és a humánus labirintusát kutatta realista ötletekkel, kubisztikus tömörítéssel. Érem- és plakett-sorának grafikus lendületében apokaliptikus látomások



6. Pál Mihály: *Gondolkozó* 1948



7. Pál Mihály: *Mózes* 1949 (Magyar Nemzeti Galéria)

keverednek fekvő nő különös mozgásrendszerével, madarak szálló táncával, balettszerűen futó asszonyok megnyúló figuráival.

A másik vonulat az emberi anatómia „testiségébe” kapaszkodva tár fel szobrászi információkat életünkről. Ezen műveit nemes mértéktartás, műves pontosság, megrendült báj jellemzi. Szociális együttérzés, hiszen a felismert szépségek iránti csodálatát azonnal szoborban közvetíti számunkra. Önzetlen gyorsasággal, hallatlan termékenységgel.

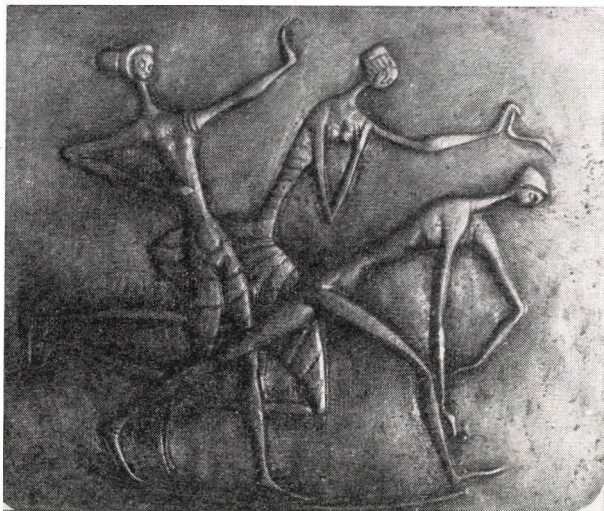
Ekkor már magabiztosan uralja eszközeit, — s kialakult szellemiségének is tökéletes birtokában van, melyet következetesen küzdelmes gondolkodással alakított ki. Ennek a párhuzamosan szívós előrehaladásnak következményeként egyszerre közlekedik több formaösvényen „Furulyás”-t, „Angyal”-t építve szoborból úgy, hogy négy változatot terem más-más alakzattal, elvonatkoztatással e zeneszerszámos témakörből.

Van egy olyan sorozata, mellyel messze megelőzte korát, szinte már a 2010-es esztendő szobrai mintázza a „Tenger” plasztikai értelmezésében. A faragás ideje 1957 —, együttthatóinak sugárzása a következő századba áramlik. Ez a mű európai, ázsiai, amerikai esztendő, — egyetemesen nemzetközi eszmamodell, nőalakra álmódott kozmikus alapegység a humánus test képletére szabott óceánritmussal. Nyitány egyúttal, hiszen egész sorozatot kezdeményez. Wagner, Courbet súlyos, Monet könnyed tengersé, — Szabó Lőrinc földvári mólón figyelt másod végtelenségű víz hullámzása Pál Mihály tenger-testesítő labirintusrendszerében folytat zenét, festményt, költeményt, s ez a megtalált definitív alakzat variálódik az „Ismeretlen istennő”, az „Ősbozót” és „Niké” eszmesugalló tömbjében olyan intenzív erővel, hogy kibontásuk születő szobrászi életpályákra vár, — mivel a formák felfedező lendületükben új plasztikai földrészt találtak.[7]

Mi mindent jelöl e lázas csoportokkal? Szinte mindent, ami szellemi tartományában növekszik: Csokonai szoborrá álmódott Lillája, vízbélépő, Sziszifusz, buddhás mozdulatú ülő nő, akrobatikusan megcsavart végtagok-



8. Pál Mihály: *Angyal* 1960



9. Pál Mihály: *Vak vezet világtalant* 1960

kal csöndet kiáltó „Szomorkodó”. Mindig és mindenben a tevékeny ember sokrétű mozgása érződik a puszta helyváltoztatásból az érzelmekig, melyet egyszerre hordoz a már nem anatómiai, hanem szobrászi mozdulat, mely mindig összetett. Szobrászi szóképzésének tudatos áradásából türemlik fel a múltat és napjaink tiszta lendületét tükröző „Pallas Athéné”-je, mely „csupa viharzás”, mint Gulyás Pál diófája, csupa tűz, mint Indra szekere a Mahabharatában, millió test általános lobogása, — szellemi magatartás, nemcsak testiség. S egyúttal Homérosz folytatása szoborral, nemcsak értelmezése!

Szobornépének nagy családja az emberi kultúra évezredek átívelő ivéből sarjad gyömrői erdők környezetében, ahol hajnali sétái nyomán elmélyült képzelettel idézte fel művekkel szobrászi hivatását, mely mindig valamilyen elfelejtett ének, mosoly, fájdalom, eszme, megroppant igazság folytatásának hősiess vállalása.[8]

Akik ismerték, tudják, hogy Pál Mihály természetessége mennyi pallérozottságot rejtett magában. Szívósan szerzett műveltsége, mely belső mohóságából fakadt és fáradhatatlan ismeretszerzési folyamattá szélesedett, — nem horpadt önmagába, hanem alkotási vonulattá teremtődött. Számára az olvasás mindig a gondolkodás, a gondolkodás a szobor forrása lett, mert élete szüntelen madáchi összegezés és töprengés a saját hullámhosszán. Így feltárul szellemtársainak sora, akikkel műveiben vitázott, beszélgetett az idő szükségtelen korlátait le-
döntve, — barátoknak választva Arisztotelészt.



10. Pál Mihály: *Ádám* 1967



11. Pál Mihály: *Homeros* 1960

Hogy látja Gyömrőn Pál Mihály Homéroszt 1960 körül — ez az első választ sürgető kérdés. Két időpontban, két változattal. Az 1967-es bronzvariáció a nagy leselkedőt láttatja, aki megnyújtott felsőtesttel rácsap a zsákmányra, mely a legnagyobb; gondolat. Itt a nyugalomra rejtett hevesség és a mohó figyelem érződik, — az európai kultúra drámai feszültséggel sűrített nyitó pillanata. A másik „Homérosz” kőből kilépő nagy Őreg telítve bölcsességgel és egyetemes megnyugvással, nemcsak modell és példa, saját önarcképének szigete is; jelzés és vallomás. Míg a bronzváltozat teret, időt összekötő híd a végtagokban is táguló figyelemmel, addig a kő-Homérosz önmaga teljessége, a prófétákat és későbbi Tolsztojt is összegező, nyitó szoborrezdülése, nemcsak antikvitás.

Minden szellemtársát olyan formacsírákkal értelmezi, amely egyszerre igazodik a modellhez és éppen időszerű szobrászi törekvéseihez. Így és ezért szorítja mindkét „Orfeusz” szívéhez a lantot, mert a művészi hivatást példázza, — a dal és Pál Mihály esetében a szobor iránti töretlen hűséget ezzel a plasztikára átültetett Arany János-i formulával.[9] Elég „gazdag” és elég megszállott volt ahhoz, hogy az első megoldás után — mely a Rákóczi út a és Kiskörút sarokházának homlokzatáról tekint ránk — elkészítse csak úgy magának a második variánst a nosztalgikusabb, lágyabbban is súlyosabbnak tűnő formákkal. Választott eszményeinek szobornépében „Anonymus” minden tagja arc, határozott terjeszkedés öblökkel és éles irányokkal, — a meg nem mért idő egyik építménye, a szintén névtelennek hagyott „Gótikus fej” hosszított félrebillenés. „Dosztojevskij” feje küzdelmek utáni sziklatömb-hallgatás, kiáltás utáni csönd, „Tolsztoj” megszeliült óriás a homlok drámai gyűrődéseivel, a szemgödörök szakadékos árcai-

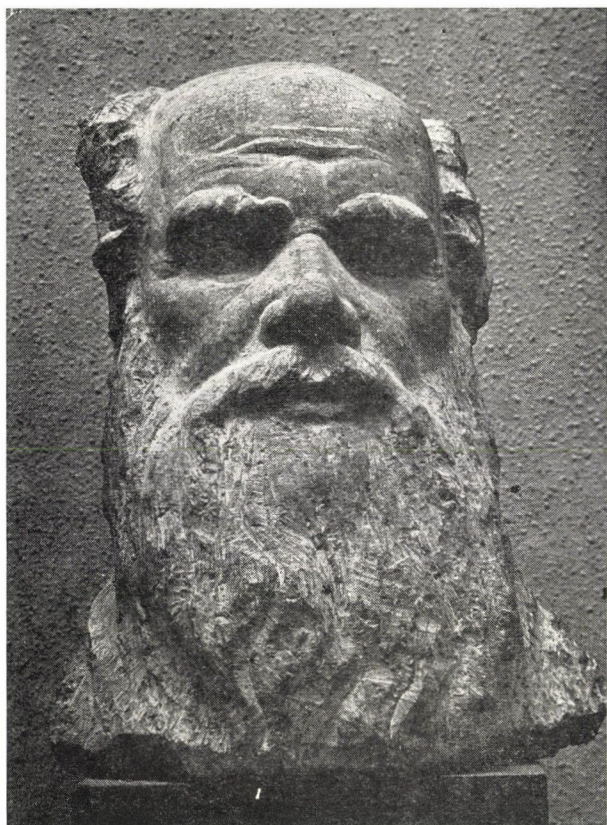


12. Pál Mihály: Orfeusz 1959

val, melyet a szakállzuhatag erős nyugalma ellenpontosz. Adyval hosszabb küzdelmet vívott Pál Mihály. Egyszer gömbös méltósággal ruházta fel tágra nyílt nagy szemivel, de 1967-ben készült Ady-rezüméjében megfosztotta tekintetének egyediségétől, és hegység-alakzat meredélyein közelítette meg századunk költészetének csúcsemberét tagoltan duzzadó energiákkal. Ady-emblémája szobrászatunk egyik legsikeresebb műfordítása, közmegegyezésem jel, plasztikai szóalkotás egy kontinentális kiterjedésű költői magaslatról. „Rilké”-je elfogódottabb. Tele szeméremmel, lágysággal, enyhe megcsúszásokkal, zizegő érzékenységgel, mely nemcsak az arc, hanem költészetének szabatos summázata. Ezen sorozatának regisztráló hűsége mellett egyik lényegi értéke, hogy Homérosz, Anonymus, Tolsztoj, Ady, Rilke kapcsán a nagy barátok eszményi megörökítése mellett e szobrok önarcképjellegűek egyben, — Dosztojevszkijhez, Orfe-



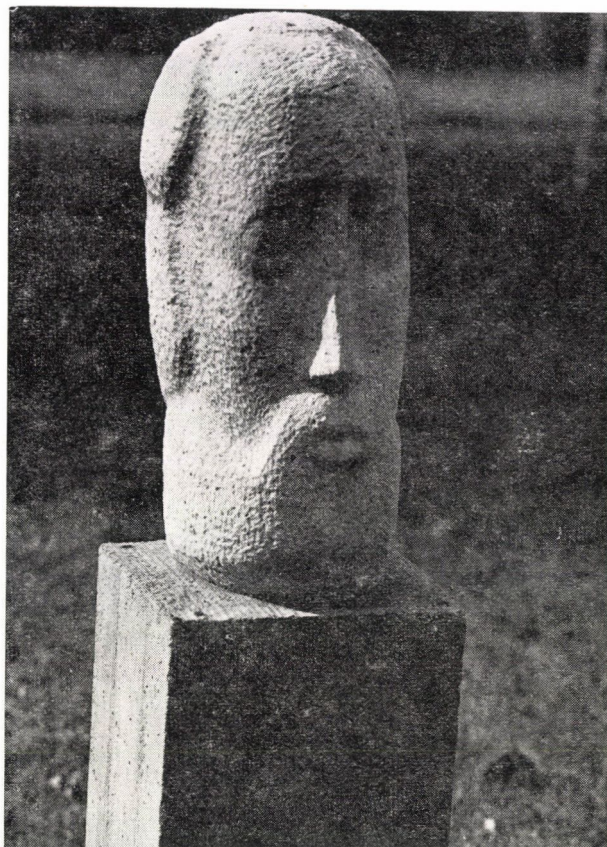
13. Pál Mihály: Dosztojevszkij 1967
(Magyar Nemzeti Galéria)



14. Pál Mihály: Tolsztoj 1954



15. Pál Mihály: *Ady* 1964



17. Pál Mihály: *Rilke* 1968



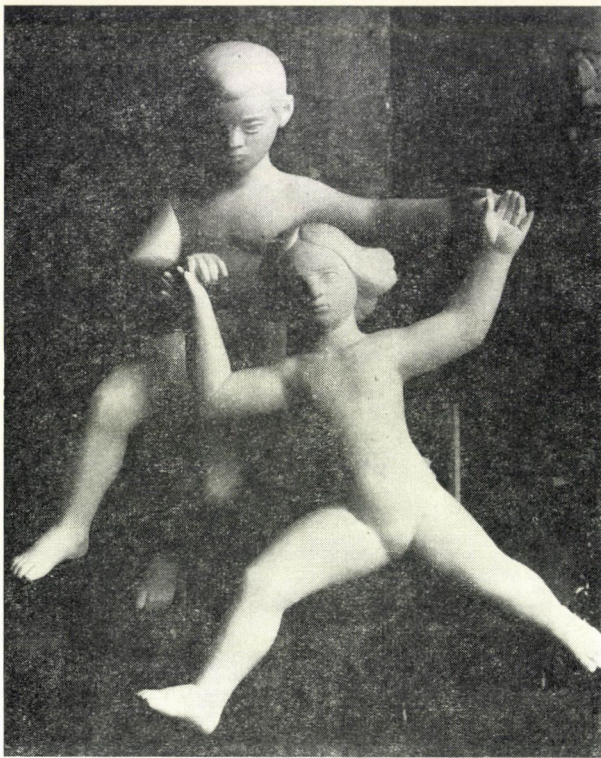
16. Pál Mihály: *Ady* 1967

uszhoz társított személyes vallomások. Minden erőltetés, túlzás nélkül, egy meghódított belső igazság hitelétől indítatva.

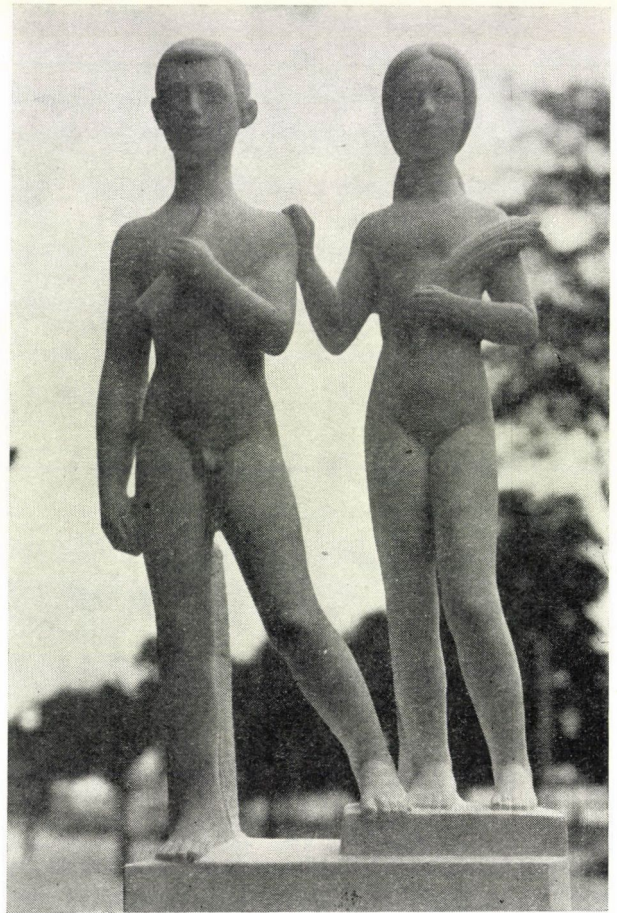
Művészetének nagy kibontakozása egyrészt termő állandóságában, másrészt apályt nem ismerő szívós áradásában rejlik, — a képzelet tüzes szárnyalását vallo-
másos erő kormányozza, — őt szobrásznak is elegendő munkabírás, türelmetlen türelmű fegyelem, mohó tudás-
szomj és lebírhatalan teremőszándék.

IV. KÖZTÉRI SZOBROK

A kérdés úgy hangzik: mi okozza azt, hogy Pál Mihály műtermének formarendszere nem teljesen egybe-
vágó köztéri szobrainak léptékével? A kor kívánta, sürgette így a megvalósulást, s Ő elég gazdag volt ahhoz, hogy anatómiai hű tükörképekben rögzítse az emberi élet ezerarcúságát a megrendelésnek megfelelően. Mindez kompromisszum? Két okból nem. Egyrészt e követhető realiztikus igény jogos társadalmi megrendelés volt milliók tudatához csatolva, — másrészt ezen műveit is méltó gondosság, műgond és becsületes kivitelezés jellemzi. Nem arról van szó tehát, hogy Pál Mihály egyet lépett a közvélemény, egyet az „örökkévalóság” irányába; mindkét ügyet nagyon komolyan gondolta, végezte. Az más kérdés, hogy éppen a tudatfejlődés eredményeképpen ma felszabadult képzelőerővel alakíthatná köztereinket szabad szobrászi képzettársításokkal, izgalmasabb és összetettebb megoldásokkal. Tette azt, amit tennie kellett a kor szükségleteinek megfelelően saját törvényeinek egyik részlegével. Köztéri szobrainak jellege első-
sorban a közérthetőségben mérhető le, az alapos kidolgozás igényének indítékaival, — a kor ezt igényelte Tőle és



18. Pál Mihály: Táncoló gyerekek 1959
(Gyöngyös, Tejüzem)



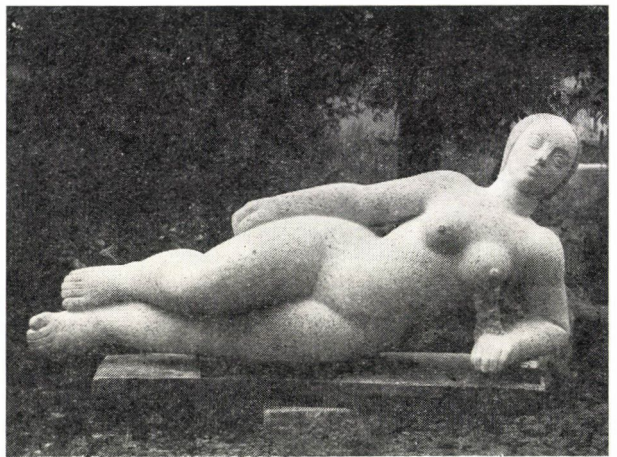
19. Pál Mihály: Testvérek 1959 (Sopron)

nemzedéktársaitól is, nem a szobrászi naplóírást. Fejlődésében mindez nem jelentett vákuumot, — csupán azt, hogy önmaga képességeinek és álmainak célratörő szelektálásával teljesítette a művészetpolitikai program Rá eső részét. Becsülettel, meggyőződéssel még akkor is, ha árnyaltabb megoldásokra is képes lett volna. Így ezen műveiben egyszerre tükröződik sajátos tehetsége mellett a kor társadalmi valósága. [10]

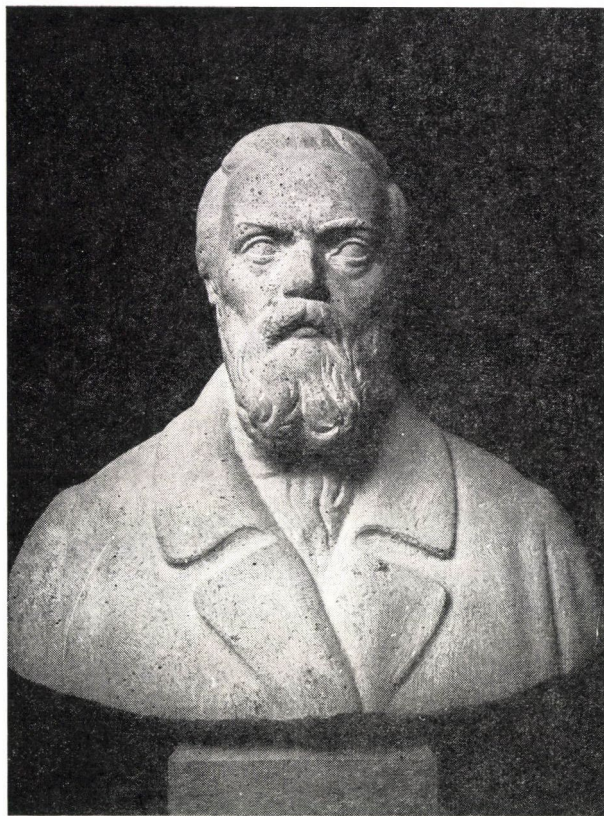
A pestújhelyi felszabadulási emlékmű a katonatest pontos szobrászi leírása, de az emberi helytállás érzékelésével is, mely a Vetőmag Felügyelőség számára készült domborművet, a Kerepesi úti iskola egyiptomi technikájú reliefsét, a vörös kőből faragott MHK frizét és tatabányai kődomborművét egyaránt jellemzi. Ezen műveinek közös vonása a tiszta, áttekinthető, — minden szem számára azonnal követhető fogalmazás, mely sok részletfinomsággal érvel. A hősi romantika, az eszményítés különben sem áll távol tőle, csupán fékezi formáinak tombolását, s ilyen fegyelem-ösvényen építi Pécsre harmonikus mozdulattal lejtő táncoló lányait, Gyöngyösre kedves gyermekfiguráit, a soproni szívkorházba szánt és ott felállított márvány „Testvérek”-et, akik virágzó testük fiatalságával sugároznak esztétikumukkal gyógyulás-terápiát gyönyörködtetés-energiákkal. Nyilvánvaló Pál Mihály szándéka; — a helynek, a környezetnek kíván használhatóan szép szobrokat faragni, vagyis a gyöngyösi tejüzemhez hamvas fehérségű gyermektestek kerülnek a folyékony fehér kenyeret és a fiatalságot is szimbolizálva. Arra törekszik, hogy az adott körülmények között stílusárnyalatokkal és az elérhető optimális formarend tökéletességével érjen el műveiben maradandóságot. Ez sikerült a Rácz fürdőbe került „Maszk”-os vízköpőjében, ahol a tekintet nélküli arc kemény szigorúsága jól társul a csobogó víz lágy lendületéhez. Medgyessy Ferenc folytatható nyomtávján gyűjti azon kincseket, — melyből Zalaegerszegen felállított fekvő figuráját szerkeszti. Ennek ellenpontja egészséges áramlású asszonytest, mely Debrecenbe került

a vízművek parkjába. Egyáltalán; nagy gondot fordít a harmóniateremtésre azzal, hogy a miskolci klinika elé is kőből farag nőtest-képlettel maradéktalan egészséget.

Köztérre került portrészobrainak is megbízhatóan pontos a karaktere. Az Ő Táncsicsa az valóban Táncsics, — bölcs hallgatásban elszántság vonul a történelmi igazságnak megfelelően. Természetes gondja az árnyaltság is, ennek alapján készíti el formái precizitással Marx, Engels, Lenin portréját, — a Gyömrőn felavatott Dózsa és József Attila szobrot. Hogy mire lett volna képes

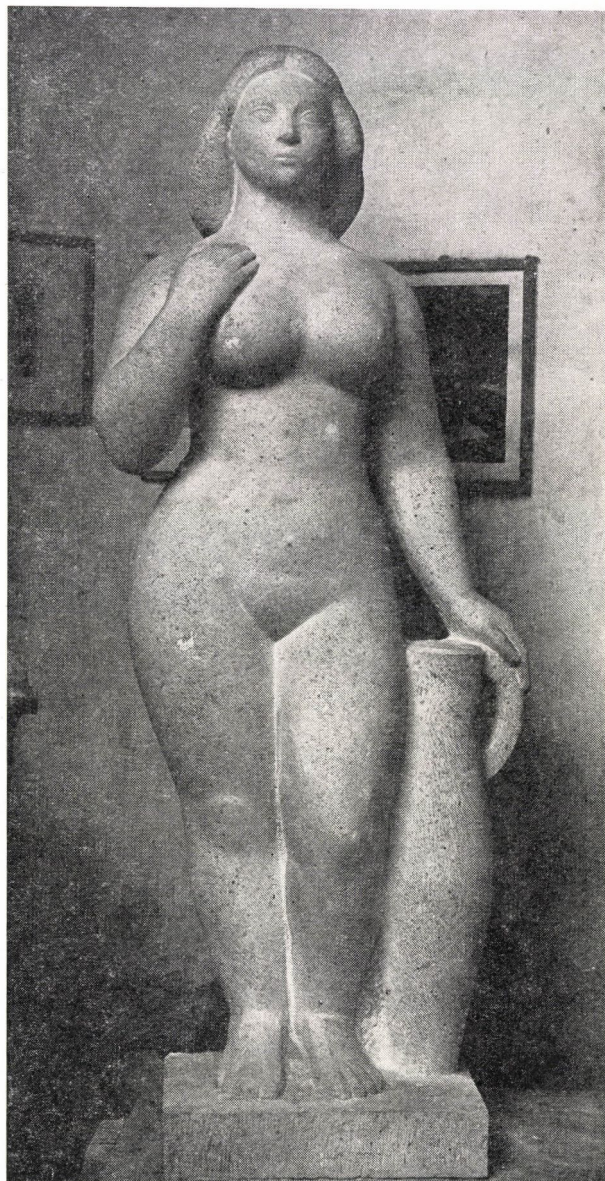


20. Pál Mihály: Fekvő nő 1961 (Debrecen, Vízművek)



21. Pál Mihály: Táncsics 1954 (Budapest, Margitsziget)

ebben a műfajban is, azt az 1970-ben befejezett térrács is igazolja, melyet Gencsapátiban avattak fel az általánosított figurák izokefáliás rendjével, nagyvonalúan könnyed ritmusával. Vádra is tervezett emlékművet, ahol a zászlós emberben az eszme tüze lobban felkiáltó lendület mederbe terelt dinamikával. Hiány, hogy ilyen indítékú asszociatív alkotásaira nem kapott megrendelést, — pedig kellő társadalmi figyelem esetén ma Kerényi, Somogyi társa lehetne a köztérre került Pál-életmű, akkor, ha a Rabszolgát, Mózeset, Tengert szerkesztő vonulat kaphatott volna teret nagy méretben. Mindezt korai halála is elnapolta, mely új művek áradása közben törte derékba eddig eléggé fel nem tárt életművét.



22. Pál Mihály: Korsós lány 1956

V. PÁL, MIHÁLY MŰVÉSZETÉNEK JELENTŐSÉGE

Olyan szobrász volt, aki nemcsak nyomot hagyott maga után, hanem műve elkezdett álmainak továbbfejlesztett megvalósítását kéri utódaitól. Ilyen értelemben jellemezte szabatosan törekvéseit és eredményeit Major Máté, amikor a következőt írta: „Az ötvenes évek elején kezdődik az újabb szakasz Pál Mihály munkájában... ez a kísérletezés szakasza, máris megállapítható érdekes és értékes eredményekkel. E kísérletezés eléggé sokoldalú. Fokozatos egyszerűsítés, a természeti látvány elvontabb geometrikus főformákban, expresszíven túlzott szerkezetekben való visszaadása a kis szobrok egy sorának jellegzetes vonása. Egy másik sor a téma dinamikus megfogalmazásával keresi a kifejezés újabb lehetőségeit. Mindegyik kísérlet magában hordja a továbbjutás ígéretének csíráit.” [11] Továbbjutott. Szívósan, rendszeresen egészen addig, amíg „Lear király”-nak forgatása közben, befejezetlenül hagyott próféta-szobrát kertműtermébe ejtve, rátört az elmúlás. [12] Most már utódainak kell őriznie a lángot, mely benne kialudt. Van teendő; terepfelderítő szobrász volt, kincseket és új

értékek megtalálásának lehetőségét hagyta maga után, — a művészi fölemelkedés kötelező parancsát. Éled a kör; Gyömrőn megvalósult, s hamarosan bővült szoborkertje, fia ifj. Pál Mihály kezében szorong az apjától és hitvesétől fájdalommal kapott kettős stafétabot, hogy most már az Ő eszményeiket is Neki szükséges építeni művekkel, mely kiiktat minden kint, hiszen hivatást kell betöltenie; a befejezetlen tér humanizálását szobrok népes csapatával. Felemelő, ahogy Pál Mihály gyömrői szobrai esztétikai rendjük véglegesített harmóniáival szólnak egyre terebélyesebb, ország-méretű közönséghez a vendégkönyv tanúsága szerint. [13] Tóth Árpád szavait kölcsönözve, — „Józanul és fantáziátlanul” annyit még kötelező elmondani, hogy hatvanévesen a húszévesek nyitott energiáival búcsúzott Gyömrő Michelangelo-jelöltje olyan pillanatban, amikor az összegezés, a szobrászi termés gyűjtésének monumentális órája következett el. Nagy kezdeményező volt, és ezért mégiscsak indokolt befejezetlen életművét befejezni úgy, hogy Pál András szobrász fia Pest megyei maecenatura segítségével optimális méretre módosítsa Pál Mihály kisplasztikáit, mely tér, idő, emberi kapcsolatok összetett



23. Pál Mihály: Dózsa 1950 (Gyömrő)



24. Pál Mihály: Tenger 1957

hídja. Csak ezzel az utógondozással menthetjük meg azt, amit a halál benne rombolt, csak ezzel a visszahódított-teljesített gazdagsággal gyarapíthatjuk szobrászatunk egyik lényeges fejezetét. E mindannyiunk együttérzésé-

vel és fáradságával megvalósított feladat lesz az igazi főhajtás Pál Mihály életműve előtt, aki Gyömrőn épített Európát és XXI. századot.

Losonci Miklós

JEGYZETEK

¹ Pál Mihály 1911-ben, január 24-én született Pesten, — szülei 1912-ben költöztek Gyömrőre. Elődei kőfaragók voltak. Ő is elvégezte a szakmát, Vesztróczy Manónál tanult rajzolni, 1935-ben vette feleségül Soós Arankát. Díszítőszobrászként dolgozott a Gabay cégnél a Mátyás-templom felújításánál. Közben négy gyermekük született; Mihály, András, Aranka, József. 1944 tavaszán szerzett szobrász diplomát a Képzőművészeti Főiskolán Bory Jenő tanítványaként. 1944-ben, Gyömrő felszabadulásakor ismerkedett meg Steinmetz Miklós kapitánnyal.

² Bory Jenő tudta, hogy tanítványa, Pál Mihály családos ember, ezért szerzett munkát számára, amiért kéthetenként 30–40 pengőt kapott.

³ A Keresztelő Szent János 1944-ben készült, — 220 cm a magassága, — anyaga patinázott gipsz.

⁴ Az „Öregember” a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. Soós Arankáról készült portréját 1943-ban készítette. Soós Aranka szóbeli közlése.

⁵ Pál Mihály Mózes szobrához Hegyi Füstös István a következő textust írta:

„Isten szószékévé nőtt fel a Sinai orma...
S Mózes a Törvényt Szíve fölé emeli”.

Közlöm Ambrus Tibor versét:

Pál Mihály Mózes szobrára

„Olyan, mint miből vettetett: a föld.
Az ős rögök konoksága, az ősi
szervetlen lét idült nyugalma őrzi
hallgatását. Gyöttrött formákba tört

kontúrja súlyt ölel. Vad tömegét
földmélyi indulat feszíti. Benne
a két küzdő erő végponti csendje
árad reszketve és süvöltve szét.

Zord fenség, súly, erő. De fönt az arcon
lágú fény remeg: a hajnal. Vagy: az alkony.
Tudás: kezdet; mindentudás: a vég.

Térdén a törvény táblája. A körül
keze, a tétova, hőkkenve hőköl, —
s a „kész” előtt tárja fel a szemét”.

Figyelemre méltó költői leírás, a szobrot és saját képzőművészetét szolgáló hivatását is jól példázza. Ambrus Tibor különben 1961. szept. 10-én a Petőfi-adón Múteremlátogatás címen elemezte Pál Mihály művészetét. Ekkor mondta a következőt: „A magyar rajz-

éremművészeti kiállításon figyeltem föl először két érmére: Táncolókat ábrázolt az egyik, ülő, virágot tartó nőalakot a másik. Ami megfogott, túlság nélkül mondhatom úgyis: lenyűgözött, az a figurák rajzának érzékeny finomsága volt, a nyújtott, virágszerűen törékeny testformák, a mozgás, illetve a mozdulat légi bája, a térkitöltés biztonsága és természetes egyszerűsége."

6. „Olyan undorító kugli” a feje, mondotta nekem Pál Mihály, amikor műtermében jártam, — „ezt szerettem volna megragadni”.

7 Az említett szobrokat szintén 1957 körül mintázták, — és szerette volna nagy formában kivitelezni, ahogy nekem mondotta műteremlátogatásomkor.

8 Fia, ifj. Pál Mihály jelezte nekem, hogy szobraira sétákkal készülődött, s amikor szükségét érezte, hajnalban, este, éjszaka indult a gyömrői erdőbe fiával vagy önmaga. Sokat beszélgetett dr. Rajz Sándor körzeti orvossal, a nagy gombaszakértővel, aki szintén inspiratív volt kifinomult műveltségű, s áttételesen jó irányba növelte Pál Mihály mindenképpen sarjadó szobrászi energiáit.

9 Ambrus Tibor fent említett rádióinterjújában a következőképpen idézi az Orfeusz köztéri változatát: „A Tanács körút és a Rákóczi út sarkán, az Akadémia bérházának falán áll a költészetet jelképező Orfeusz szobra: a lantot emelő férfi robosztus alakja, mely hatalmas, zárt formaival érzékelhető valósággá jeleníti és szinte érinthető emberközelségbe emeli a fogalmat, melyet kifejez.” Arany János a „Mindvégig” c. költeményében ír hasonlóan a lantot keblére szorító hűséggel.

10 Pál Mihály a következő köztéri szobrokat készítette:

1. I. István és I. László (Homokkő 2 m) pesthidegkúti templom feljárójánál
2. Felszabadulási emlékmű (kő 3 m) Pestújhely
3. Földalatti állomáshoz készült körelief (16 m)
4. Táncsics Mihály (kő, másfélszeres életnagyság) Margitsziget
5. Diszkút (kő) 2,5 m, Özd, MTH
6. Baross László (kő, másfélszeres életnagyság) Martonvásárhely-park
7. Reliefek (3 m²) Országos Vetőmagfelügyelőség
8. Kútfigura (kő) 2 m, miskolci klinika előtt
9. Táncoló gyerekek (bronz) 1,7 m, Gyöngyös, tejüzem
10. Testvérek, (márvány) 1,4 m, (Soproni Szívkórház)
11. Reliefek (mészkő 2 db 3 m²) Budapest, Kerepesi úti iskola
12. Hókristályok (mészkő 2 m²) Répcelak, szénsavgyár
13. Dózsa fej (mészkő) 45 cm, Gyömrő
14. Fekvő figura (mészkő) 3,5 m, Zalaegerszeg
15. Orfeusz (mészkő 3 m) Budapest, Rákóczi u.
16. Reliefek (3 db mészkő 4,5 m²) Pécs, Uránváros
17. Vízköpő (márvány 50 cm) Rác fürdő, Budapest
18. Fekvő nő (kútfigura) mészkő, Debrecen, vízmű
19. Reliefek (kő 10 m²) Tatabánya
20. Vízköpő (márvány 50 cm) Nagykanizsa
21. Vázák figurával (kő) 2,1 m, Kiskőrös
22. Térrelválasztó (kő) 4,5 m, Gencsapáti

Pál Mihály közgyűjteményekben található szobrai:

1. Női fej 1946. (márvány) 24 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 56.523-N
2. Öregember 1942 (kő) 39 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 58.50-N

3. Tolsztoj (kő) életnagyság (Helye ismeretlen)
4. Fiúfej (márvány) 25 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs
5. Tavasz 1962 (diófa) 48,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 67.62-N
6. Fiúfej (diófa) életnagyság (Baja)
7. Reggel (ólom) 40 cm, Ferenczy Károly Múzeum, Szentendre
8. Éjszaka (bronz) 25 cm, Ferenczy Károly Múzeum, Szentendre
9. Kővér lány (bronz) 17 cm, Múcsarnok raktár (A 24/69)
10. Lilla (bronz) 25 cm, Múcsarnok raktár (A 57/79)
11. Tüztánc 1967. (bronz) 36 cm, Magyar Nemzeti Galéria Ltsz.: 72.77-N
12. Galamb (bronz) 20 cm, Múcsarnok raktár (A 12/71)
13. Nyár (ólom) 25 cm, Művelődésügyi Minisztérium tulajdona
14. Kuporgó (bronz) 15 cm, Művelődésügyi Minisztérium tulajdona
15. Kendős fej (bronz) 20 cm, Művelődésügyi Minisztérium tulajdona
16. Kővér Margó (márvány) 30 cm, Művelődésügyi Minisztérium tulajdona
17. Vertikális (bronz) 40 cm, Művelődésügyi Minisztérium tulajdona
18. Felszabadulási emlékműterv (domborítás) 40 cm, Pest megyei Tanács tulajdona
19. Ballada (bronz) 25 cm, Ferenczy Károly Múzeum, Szentendre
20. Tavaszünnepe (fa) 45 cm, Művelődésügyi Minisztérium tulajdona
21. Tavaszünnepe (bronz) 45 cm, Pest megyei Tanács tulajdona
22. Plaketek I—III. (Zokogó, Táncolók, ?) Magyar Nemzeti Galéria tulajdona

Az adatokat ifj. Pál Mihály volt szíves rendelkezésemre bocsátani, melyek igen nagy szolgálatot tehetnek a Pál Mihály emlékkiállítás megszervezésében. Remélhetőleg hamarosan megvalósul.

11 Marosán László és Pál Mihály szobrászművészek kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum 1965. (Major Máté előszava).

12 ifj. Pál Mihály szöbeli közlése. Hítvese, Soós Aranka is közölt több életrajzi adatot. Ezek szerint Steinmetz Miklós kapitányt is rajzolta 1944 decemberében, aki ezt mondta nekik: „kicsi magyar gyerek volt, most ruszki kapitány”.

Megható az, ahogy örült 1970-ben kapott Munkácsy-díjának. Először 1971-ben, február 21-én lett rosszul agybántalmakkal. József Attila szobrának faragása közben kiejtette kezéből a vésőt, s amikor jobban lett, így szóló feleségéhez: „Megijedtem, hogy meghalok, még oly sok van a fejemben, meg kell oldanom.” Dr. Záhonyi Aladár főorvos gyógykezelt. Májusban került kórházba, és 1971. június 21-én hunyt el.

13 Pál Mihály gyömrői szoborkertjét 1973. május elsején nyitották meg. Ilyen megjegyzéseket olvashatunk: „Szívből, őszinte szeretettel- és mély kegyelettel- tettem eleget még id. Pál Mihály kedves barátomnak tett ígéretemnek, hogy a műveivel megtöltött kert avatásán verset mondjak. Fájdalmas csupán az, hogy nem érte meg életében.

Horváth Ferenc”

Egykori kezelőorvosa, dr. Záhonyi Aladár így emlékezik: „Jó termőtalaj ez a kert ahhoz, hogy igazi kultúra terebélyes fája ki nőjjön belőle.” Nő, mivel már zencestéket is tartanak itt, s lassan az ország minden részéből érkeznek ide, — a budapesti Fővárosi Művelődési Házból, Monorról, de megtekintették a szabadtéri tárlatot a Pest megyei tanácstagok, és a megyei ifjúsági klubvezetők.

HOLLÓSY SIMON: A HUSZTI VÁR

A képeknek történelme van!

Minden korban születtek művek, melyek tisztán esztétikai értékükön túl, szellemtörténetünk alakítói lettek. Megfestésük körülményei határozzák meg e szerepüket. Éleltrekelesüket mozgalmas történelmi helyzet segítheti; képviselhetnek stílustörténeti vízválasztót, lehetnek kezdete valami újnak, addig soha sem létezettnek.

Ilyen mű Hollósy Simon festménye is — A huszti vár.

Ha a nagybányai művésztelep illusztrált történetét állítanánk össze, ez a kép, mindjárt legelsőként, a bevezető fejezethez kívánczna. A huszti történelmi tablót Máramaros megye rendeli meg híressé lett művészfától. Hollósy vállalja a feladatot, de úgy tér haza, hogy müncheni festőiskolájának növendékeit is magával hozza. Itthoni nyári táborozásuk pedig bevezetője lesz a nagybányai megtelepedésnek, a művésztelep megalakulásának.

*

Máramaros a szülőföldje volt Hollósy Simonnak. A művészettörténeti kutatás sok részletében tisztázta már a család máramarosszigeti megtelepedésének körülményeit; többet tudunk a művész itteni munkálkodásáról is, szigeti, nagybányai, majd újra szigeti és técsői éveiről.

Felvinczi Takács Zoltán, a kiváló művészettörténész (Hollósynak tanítványa és, nagysomkúti születésű lévén, szinte földije) még a festőtől kapott, elsőkézből lejegyzett adatok nyomán foglalta össze a családtörténet fejezeteit. E szerint az apától, anyától tiszta örömnny vért örökölt festő családja úgy a múlt század közepe táján, a 48-as forradalom előtt költözött át Szamosújvárról Szigetre. A Korbuly nevet viseli a család, az erdélyi örömnnyek korábbi, moldvai megtelepedésének emlékeként, s ezt csak a 48-as forradalom tavaszán változtatja át a művész apja, Korbuly Simon, a magyarosabban hangzó Hollósyra.

Korbuly Simonnak divatáru-kereskedése volt a városban. Különösen módos nem lehetett, ám eléggé tehetőshoz, hogy a három fiúnak, Istvánnak, Simonnak és Józsefnek jó neveltetést adjon, gyermekeit akár külföldi iskolákba adja, akadémiára járassa. Simon és öccse József is vonzódik a festészethez. Tehetségük korán megnyilatkozott, s ez meg is győzi apjukat, hogy ne ellenezze a családi hagyományoktól annyira elütő pályaválasztásukat.

Igy lesz Hollósy Simon 1878 őszétől a müncheni akadémia növendéke, majd állandó lakosa e városnak. Művészi karrierje szédületes gyorsasággal emelkedik. 1886-ban magániskolát nyit az akadémia szomszédságában. Népszerűsége pedig tanítványok táborát vonzza az új íránt fogékony szabad szellemű korrektúráira.

Kapcsolatai a szülőföldjével nem szakadnak meg. Hazai művészetünk parlagi állapota miatt szóba sem kerülhetett hogy egzisztenciát itthon próbáljon teremteni, de festeni mindig hazavágyott. S hogy tervéből végül is valóság lett, abban szülővárosa meghívásának döntő szerepe volt. A nagybányai nyári táborozás terve másfél évtizedes megszakítatlan müncheni tartózkodás után szőlítja haza. Ennek előzménye, voltaképpen sugallója pedig a már említett megyei rendelés lett.

*

A történetek idején a magyar állam országos rendezvényekkel készült megünnepelni a honalapítás ezeréves jubileumát. A budapesti millenáris ünnepségek egyik csúcspontja kívánt lenni az újonnan épült Múcsarnokban megnyíló országos képzőművészeti kiállítás. Ezen a tárlaton mindenekelőtt azokat a történelmi festményeket kívánták bemutatni, melyeket a magyarországi és erdélyi megyék rendeltek a kor nevesebb festőitől.

Tekintsünk most el attól, milyen cél és szándék szülte e kiállítás gondolatát, és hogy a beküldött művek mennyire tükrözték valóságghűen a monarchia keleti társországa népeinek múltját és közös sorsát. A hamis történelmi pátoz amúgy is kiiktatta már e tablók közül a fércmunkákat; a sajnálatosan kevés jó mű pedig ma is számon tartott érték maradt. A tény azonban, hogy központi alapokból addig soha nem látott összegeket utaltak ki művészi megrendelésekre, élénkítőleg hatott a művészeti életre. A rendelések a zsánert kedvelő akadémizmussal szemben a történelmi festészet térnyerését ösztönözték, a művészeknek ugyanakkor nem kevés anyagi támogatást jelentettek. Több erdélyi, illetve Erdélyből elszármazott alkotó, még román művész is (például Popp Alexandru, a kolozsvári Belle-Arte későbbi igazgatója) élt e lehetőséggel, és vállalkozott történelmi kép megfestésére vagy szülőföldje múltjának megörökítésére.

Természetes volt az is, hogy Máramaros megye a képrendeléskor Hollósy Simonra gondolt.

*

Szükszavú, de egybehangzó források értesítenek a megyei rendelés történetéről. Az Országos Magyar Képzőművészeti Tanács 1895-ben hirdeti meg az állami pályázatot, mely lehetőséget nyújtott arra, hogy egyes törvényhatóságok, megyék, városok, közületek történelmi tárgyú alkotásokat vásároljanak.

Máramaros megye vezetői még az említett esztendő elején kapcsolatba lépnek a Münchenben dolgozó Hollósyval. A képrendelés terve és ajánlata, legalábbis, ahogyan kezdetben mutatkozik, annyira csábító, hogy Hollósy már február végén Budapestre utazik a részletek megbeszélésére. De idézzük itt — az események betű szerinti történelmi hűségéért — a nagybányai művésztelep monográfusának, a kortárs Réti Istvánnak sorait. „Thorma kalauzolta a Pesten járatan Hollósyt és tulajdonképp e megrendelés és a pár napos pesti tartózkodás váltotta ki a későbbi nagybányai nyári expedició ötletét, mert hiszen logikus volt, hogy Hollósynak egy időre haza kell majd jönnie a huszti várromot természet után megfesteni. Itt kezdődik a nagybányai mozgalom története. [...] A gondolat, hogy Hollósy hazatér Máramarosba [...] szülte a másik gondolatot, hogy akkor Nagybanán is meglátogathatja majd két barátját, s volt tanítványát Thormát és engem. Ez a lehetőség felizgatta képzeletünket és szót szóba öltve ötlött eszünkbe, hogy jöjjön Hollósy akkor ide egész nyárra az iskolájával együtt, mert ezt a fő megélhetési forrását nem hagyhatja ott hosszabb időre Münchenben, még kevésbé

oszlathatja föl.” (Réti István: A nagybányai művésztelep. 1954. 32. l.)

A festő levelezéséből a szerződés előtti szóbeli tárgyalások és megegyezés részleteire is fény derül. E szerint Urányi Imre képviselő (később beszercei főbíró) tárgyalta Budapesten Hollósyval. „Urányi képviselő szólott fel, hogy vállalljam el a Máramaros megyei megrendelést, én ezt tízszeres örömmel fogadtam el, annál is inkább, mert az az én legfőbb vágyam, mint neked éveken ezelőtt megírtam, otthon tájképet festeni.” A Münchenből 1895. március 29-én keltezett levél címzettje Páll Emánuel máramarosi kereskedő, aki rokona volt Hollósynak és a festőt anyagilag sokszor támogatta. Segítségére most is számít, mert levele végén még felkéri: „Amennyire lehet, a megyei megrendelés ügyét szorgalmazd te otthon.”

Hogyan képzelte el a megyei vezetőség az akkor Máramaros vármegyéhez tartozó huszti várról készült történelmi képet, mit várt és mit ajánlott ellenértékként a festőnek, az szintén egy hazaírt (Páll Emánuelhez címzett) levélből derül ki. „Azon leszek — írja 1895. június 14-én —, hogy a kép a millenium képzőművészeti osztályába[n] a legelsővel versenyezzen [...] A tiszteletdíj 1200 forint, amiért én egy tájképet, a huszti várat két és fél méter nagyságban megfestésre elvállalnék. De azt hiszem, hogy ők egy momentum megörökítését akarják, ami a huszti várban játszódott le, azért ez a pénz semmi, mert a kiadás maga, akkor, ha a megye tisztességes műre reflektál, 1500 forint vászon, festék, kosztium, amik okvetlen szükségesek, akár csináltatni kell ezeket, akár beszerezni.

Tanulmányozni kell a levéltárból egyes dolgokat.

A modellek maguk belejönnek 1000 márkába.

... Meg is írtam Szabó úrnak [Szabó Sándor az alispán megbízásából levelezett a festővel — M. J.], hogy igenis elvállalom ezt a képet is, mégpedig nagyon olcsón, az 1200 forintnak ötszöröséért. 5—6000 forintért. Még erre nem jött válasz. [...]

Ti legyetek azon ott a Szigeten [sic!], hogy a polgárság ez alkalommal engem, akit a körülmények távoltartottak a szülőföldjétől” megfelelőnek találjon.

Sok mindent elárul ez a levél. Kommentár nélkül is. A megyei, városi megrendelők (és nyilván nemcsak Máramarosban) polgári ízlésüknek megfelelően amolyan megfestett köpenyes-kardos jelenetet, történelmi zsánert várt a festőtől. És Hollósy, ha már ilyet vállalt volna, becsülettel kívánt megfelelni a nem mindennapi feladatnak. Az elbeszélő témában legalább a korhűséghez akart ragaszkodni. Dokumentálódott volna szülőföldje történelmi múltjáról, várainak legendáiról. Hiszen történelmi képtémái is érlelődnek már. Zrínyi kirohanását tervezi táblaképen megfesteni; Máramaros történetéből II. Rákóczi Ferenc szabadságharcosainak sorsa érdekli mindenekfelett. Több változatban megfestett, ám véglegessé sohasem csiszolt művének, a Rákóczi-indulónak eszméje ekkoriban fogamzik meg benne. De legszívesebben tájképet akart festeni a huszti vár témájára — és azt is festett! „Tiszta” tájképeinek sorozata éppen hazaköltözésével kezdődik, és a legelsőik egyike (ha nem a legelső!) A huszti vár.

Hollósyt bántotta a megye szűkmarkúsága. „A többi kollégáim — írja ugyancsak Münchenből — 10—20 ezer forintos megrendelést kaptak az államtól a milleniumra. Én nekem egy 1200 frtos is alig van meg.”

A máramarosszigeti levéltárban a tanács 1896. április 25-i jegyzőkönyve rögzíti a szerződés megkötésének tényét. A jegyzőkönyv 7. pontja:

„Elnöklő alispán úr [Kutka Kálmán — M. J.] bejelent, hogy Hollósy Simon festőművésszel a huszti várat ábrázoló festményre nézve a szerződést 1200 frtnyi tiszteletdíj biztosítása mellett megkötötte s 400 frtnyi előleget is adott. A festmény átadására véghatáridőül f. évi szeptember hó 15-ik napja köttetett ki.” (Alispáni elnöki hivatal irattára Nr. 87/1896.)

Az ülésen jelen volt Hollósy István városi tanácsos is, ami feltételezi, hogy a festő testvérbátyjának (bár a viszony nem volt mindig a legjobb a két testvér között) szerepe lehetett a képrendelés kieszközlésében vagy vég-

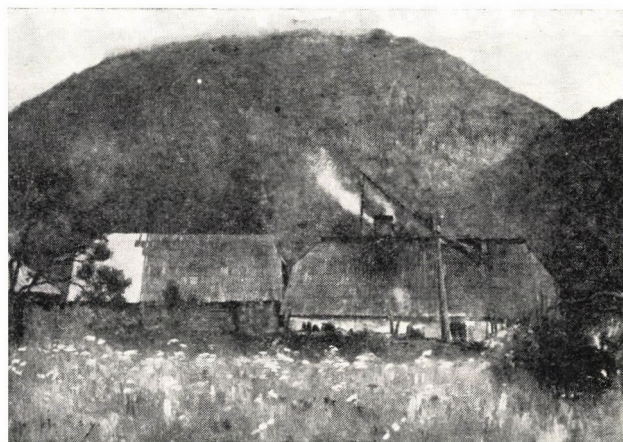
legesítésében. Egyébként kiderül a jegyzőkönyv szerinti megállapodásból az is, hogy a festménnyel már semmiképp sem vehettek részt a milleniumi képzőművészeti tárlaton. A kép átadására az esztendő őszén került volna sor, a Múcsarnokbeli képkiallítás pedig még tavasszal, május 4-én megnyílt. Mi volt a késedelem oka, nem nehéz rájönni. Nézeteiket a kép árát és tárgyát illetően a művésszel csak nehezen sikerül összeegyeztetni. De a nézeteltérések ezzel nem zárulnak le, sőt ezután robbannak ki igazán. — A megye az elkészült képet elutasítja!

*

E nevezetes affér részletezése előtt kövessük azonban a kép elkészültének történetét.

Hollósy tájképezni készült a szülőföldjén, szívesen vállalta hát a feladatot. Nostalgikus emlékei fűzték Máramaros lenyűgözően szép tájaihoz. Gyermekkorát és ifjúkorát töltötte itt, barangolásainak emlékei kísértették. Németh Lajos, a Hollósy monográfia szerzője írja, Felvinczi Takács Zoltán bemutatása nyomán: „A varázsos szépségű máramarosi táj, a Kárpátok fennsége életre szóló emléket adott. Néha napokra eltűnt otthonról, felkereste a havasi esztenákat, s élte az erdei emberek életét. [...] Ezek az élmények soha sem vesztek el benne, Münchenben is visszatérnek.”

1896. május 6-án érkezik Hollósy Simon és soknemzetiségű müncheni diáksapata Nagybányára. Berendezkedésük után a művész csakhamar sort kerít arra, hogy



1. Hollósy Simon: A huszti vár

terepszemlére a Tisza túloldalára, a Máramarosszigettől nem messze eső Husztra ellátogasson. Egyik művész-társával, Iványi-Grünwald Bélával vállalkozik a kirándulásra. Pár napot töltöttek itt, alaposan megszemléltek „a motívumot”, Hollósy vázlatokat, Grünwald pedig a választott nézőpontból fényképfelvételeket készített.

Ez a módszer — fényképezés — a naturalista festés természetes velejárója volt akkoriban. A részletező ábrázolás, a természethűség kívánta így. Ferenczy Valér éppenséggel a fénykép uralmát emlegeti, mint a „tudományos naturalizmus kellékét és napi segédeszközét.” „Apám is [ti. Ferenczy Károly] használt akkoriban fényképezőgépet — írja —, mindenki használt; ha kortásaitól őszinte adatokat szerzünk be, az fog kiderülni, hogy egytől-egyig hűve volt ennek a segédeszköznek mindenki, akinek csak telt fényképezőgépre.” (Ferenczy Valér: Ferenczy Károly, 35. l.)

Elkészültek tehát a vázlatok és felvételek, Hollósy pedig, bár már korántsem olyan kedvvel, mint kezdetben, nekifogott a kép megfestésének. A vakrámára feszített nagy vászon 200 × 150 centiméter volt. Réti István sok év távlatából részletekre is emlékező élességgel,

riportszerű elevéssel emlékezik a balszerencse üldözött kép elkészültének történetére. „... Itthon, egy nagy vásznon Hollósy elkezdte a munkát: elől gyümölcsös közepette a falu egy-két fehér házikója, a lombos, erdős hegy tetején pedig Huszt várának maradék romjai. Nem túlságos nagy kedvvel dolgozott a képen, de azért haladt vele, amikor beütött a villám egy ügyvéd és a végrehajtó képében, s valami rég elfeledett ifjúkori változottság fejében lefoglalták a készülő képet. Hollósyt végtelenül lehangolta az eset, eltűnt minden bizakodása. [...] Nagybányai ügyvédbarátaink összefogtak ugyan s kihúzták őt a bajból, megsemmisítették a szigeti uzsorás foglaltatását, de a szégyen itt is, a megrendelő vármegyénél is nyilvánosságra jutott.” (Réti, i. m. 42–43. l.)

E botrány Hollósy ellen hangolhatta a vármegyei tisztviselőket. A kép elutasításának azonban nem ez volt az igazi oka. Tájékepet kaptak, holott nem azt várták. Szomorkás, inkább az elmúlás hangulatát keltő festmény került a megrendelők elé, amikor ők valami hősi, történelmi hangulatú tablóra számítottak.

A szigeti múzeum látogatói ma is inkább őszi tájképnek nézik e művet, semmint történelmi képnek. A hatalmas vászon előterében világoszöld színekben játszó mező, kék-fehér-rózsaszín virágokkal. Enyhén részütosan tanyának tűnő házcsoport, gémesküttal. A zsindeletetős ház fehér füstöt eregető kéménye az élet egyetlen jele ezen az inkább szegényes, mint fel-emelő „történelmi” képen. Háttérben átmenet nélkül emelkedik a magasba a romokat hordozó huszti hegy. Rozsdabarna erdő, kék ég, bokrok, fák, felhők csendes bekéje... Semmi monumentalitás: ez A huszti vár. A kép bal sarkában jellegzetes betűkkel: Hollósy.

A festő később Ilnitzky Orestnek, Máramaros vármegye egykori rutén képviselőjének maga meséli el, hogy a vármegyei urak valami kevés összeget akartak csupán kifizetni a képért. 1936-ban a kolozsvári Keleti Újság riporterének, Csányi Piroskának így mondja ezt el a Hollósyval közeli ismeretségben levő (akkoriban Szigetkamarán élő) Ilnitzky Orest: — Nem nyerte meg a vármegye tetszését... A dühös Hollósy levétette a képet a vármegye díszterme faláról, s hogy senki se láthassa, befelé fordítva a megyei levéltárban helyezték el. (Keleti Újság, 1936. augusztus 15.)

A riporter 1936-ban az Astra máramarosszigeti épületének dísztermében látja a képet.

*

Mindezzel a festmény viszontagságai még nem értek véget.

Közigyűjteménybe az épségét, sőt létét fenyegető hanyattatások után került.

Francisc Nistor, a máramarosszigeti múzeum igazgatója 1969. júniusában a sorok írójának ezt így beszélt el: „A Hollósy-kép valóban évekig az Astra épületének egyik termét díszítette. 1939-ben vitték el tőlünk. Nehéz idők voltak azok, a háborús hangulat miatt menekítettek Kolozsvárra. 1940 után Tordára került a kép. Itt a néptanács raktárában kallódott, amikor rábukkantam.

Irodalom A huszti vár történetéhez:

Hollósy festőiskolája, Máramarosi Lapok, 1896. április 19. XI. évf. 16. sz.

Jegyzőkönyv a máramarosszigeti városi tanács 1896. április 25-i üléséről. (Máramarosszigeti Állami Levéltár, Alispáni elnöki hivatal irattára. Nr. 87. 1896).

Hollósy Simon levelezéséből, Nyugat, 1918. XI. évf. 24. sz.

Felvinczi Takács Zoltán: Hollósy Simonról, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, 1918. I. köt. 151–177. l.

Ferenczy Valér: Ferenczy Károly. A Nyugat kiadása, é.n. [1934.]



2. Hollósy Simon síremléke Máramarosszigeten

Reprókkal kellett igazolni, hogy a miénk. Keretből kivéve csak én tudom, hogyan vittem haza Szigetre.”

Hazai művészetünk történelmi múltját idézi ez a festmény. A Hollósy-hagyatékban is helye van, és számunkra történetiségében hordozott értéke teszi különösen fontosá.

Védelmét (bár képtára nincsen!) a máramarosszigeti néprajzi és természetrajzi múzeum biztosítja. Helye lenne (és jelképesen helye is van) a nagybányai művésztelepet bemutató bármely közgyűjteményünkben.

Murádin Jenő

Csányi Piroska: Hollósy Simon besüppedt sírja, repedezett fakeresztje beszél a „hálás utókor”-ról, Keleti Újság, 1936. augusztus 15. XIX. évf. 188. sz.

Z. Lányi Vera: Festőink az 1896. évi millenáris kiállításon. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1953. 375–389. l.

Réti István: A nagybányai művésztelep, Budapest, 1954.

Németh Lajos: Hollósy Simon és kora művészete, Budapest, 1956.

Murádin Jenő: Emlékek, adatok az ismeretlen Hollósyról, Utunk Évkönyv, 1971.

A pápai járás területén az újkori dokumentumok gyűjtésében az egyik legérdekesebb téma az Esterházy emlékek megmentése. A 2. világháború után ugyanis elpusztult a pápai várkastélyban addig őrzött hitbizományi levéltár. Ami keveset az előbbiből az Országos Levéltárba szállítottak, az ott semmisült meg. Régi publikációk alig vannak, és így annál nagyobb tudományos érték ilyenemű történeti anyag felfedezése és az elkallódástól való őrizetbe vétele.

Pápán és Ugodon, az Esterházyak két uradalmi központjában még elvélve kerül elő némi iratanyag. Annál nagyobb érték volt számunkra az Ugodon 1975-ben talált, 18. századból származó levelek, amelyek legnagyobb részben a pápai r.k. plébániatemplom építésére vonatkoznak. Építészek, művészek és iparosok levelei, amelyek legtöbbször Esterházy Károly egri püspök titkárnak címzettek.

Más ide tartozó adatokkal együtt a pápai Helytörténeti Múzeum gyűjtéseiből 1755–1791-ig írt magyar, német és latin nyelvű leveleket is ismertetünk.

Ezeket a leveleket csoportokra osztottuk és nagyjában időrendben választottuk meg a témákat is. A pápai vár átépítésére vonatkozó egy biztos adat Pilgram pápai működéséről 1755-ből. Egy bécsi pallért is említ Esterházy Károly ebben a levelében. Ez a vár első átalakítása. [1] Az 1780-as évek kisebb átalakításairól is van néhány levéltörődékünk. Más helyen megtudjuk, hogy a pápai várkastélyba betörték és egy női festményt elloptak. Majd tűz ütött ki a várban. Közben több említés történik a Pápa környéki falusi r.k. templomok építéséről és javításáról. Két érdekes adat szól a csóti templom alapozásáról. Olyan hatalmas munka rajzolódik ki, mint egy nagy egyházi építővállalat állandó mozgásban és a fél országot állandóan átívelő és figyelő szolgálatban. A pápai templomra vonatkozó tervek örökös küldése jóváhagyás végett. A közvetítők leginkább a pesti szerviták. 1871. január 8-án érkezett meg a templom főterve. Megtudjuk, hogy Fellner halála után az özvegy a vállalkozást folytatja.

Joseph Grossman leveleiből részletes adatok kerülnek elő a pápai templom építéséről, a bécekről, a főoltár négy oszlopáról. Grossman nagy munkaképessége és hajtőereje meglepő. Állandó mesterember-járás volt Eger és Pápa között. Közben haladnak az egri építkezések is. Grossman mindkét munkánál irányító. Mivel Tatán lakik, bizonyára ott is ellenőrzi az ottani munkálatokat. Említés történik leveleiben a pápai tabernákulum tervéről, a bronzöntő munkákról és a főhomlokzat tervrajzáról. A kőfaragó munkáknál egyik esetben választás történik tатаi márvány vagy stejéri kő között. Az építész halála után az özvegy ismét folytatja a munkát és az eddigi rajzoló, Anton Gött lép fel építéssként, majd templomi külsők és belsők tervezőjeként.

Három festő következik néhány levéllel. Az első közöttük Anton Maulbertsch. Freskóinak színeiben gyönyörködik és rendkívül gondos munkát végez. Nagyra értékeli Grossman művészi felfogását és ügyességét. Ugyancsak ennél a templomnál működött Franz Sigríst és Hubertus Maurer festő is. A három szobrász közül Jacob Prokopi bécsi, Johann Messerschmidt pozsonyi

és Simon Dumell győri lakos. A levelezők közül talán a legbizalmasabban ír Prokopi az egri püspöki titkárnak. Leveleiből megismerjük az angyalszobrok felállításának apróságait. Két írásában két bécsi lakáscímét is említi. Az egyik lakóhelye az egykori bécsi elővárosban az Alsergrundon lehetett. A másik cím pontatlan és valószínűen az egykori Neubauer Hauptstrassen volt. [2] Dumelltől nagyobb súlyok szállításának előkészületeiről értesülünk. Carol Adami süttői márványfaragó mester három latin levele ugyancsak szakmai adatokat közöl.

Ig. Pollinger pápai aranyozómester 1779-ből származó leveléből csak sejthető, hogy az abban említettek a mi templomunkra érthetők. Joseph Matdberger győri rézműves a tornyokon dolgozott.

Pigler Andor tanulmányában 49 levelet közölt, amelyek legnagyobb részben szerződések és Maulbertsch munkásságára vonatkoznak. Ezek között egy sem szerepel az itt közöltekből. Bizonyára látta ezeket a leveleket a várkastély levéltárában. Említi is, hogy egy jegyzéket nézett át. [3] Mégsem találta közlésre méltónak? Talán másodrangúknak tartotta. Ezek viszont most kitöltik az eddigi hézagot és a kétféle közlés bizonyára teljesebbé teszi a képet. Az Országos Levéltárban az Esterházy család levéltára Dominium Pápa caps 51 no 3. sz. alatt szerepel, leveleink 1771-től beilleszkednek előbbi levelek közé. [4]

Pigler szerint a pápai új templomot a régi helyére építették. [5] A pápai várkastély Nádor-termében levő, Pápát ábrázoló festményen a régi templom látható, [6] és annak D-i oldala mellett a mai Ruszek-közt ábrázolta az ismeretlen festő. Ezért a mai épület helyén nem állhatott a régi templom. Különben is 1773 végéig az új templom falait tetővel kell védeni Esterházy Károly rendelete szerint, [7] viszont csak 1774 március végéig bontatták le az akkori plébános a régi templomot a föld színéig. [8] Mindezekből nyilvánvaló, hogy fel lehetne ásatni ma az új templom főbejárata előtt a régi és elterőnen keletelt épület alapjait. Azok a mai templom főkapuja előtt levő virággyban rejtőznek. Nem egy alkalommal a régi egyház szentélye körül sírok is kerültek elő. Még 1759-ben a régi templom D felé eső kriptáinak nagy részét fel is bontatta az egyház. [9] A Maynczek-féle térképen [10] a vár keleti sarkát összekötve átlós vonallal a mai Főter 16. sz. ház sarkával: a mai templom előtt mutatja meg ezzel az átlóval a régi épület helyét. Az előbb említett sarokház a pápai fogadalmi képen [11] is szerepel már 1683-ban hasonló elhelyezésben.

Esterházy Károly egri püspök minden évben rendszeresen látogatta meg uradalmainak középpontját, Pápát. Itt élt egy ideig és személyesen intézte a legapróbb építkezési ügyeit is. Még „oldalok kanonok”-jának is itt tart fenn szobát. [12] Ekkor személyesen is tudott művészeivel és iparosaival tárgyalni. Bizonyára rendszeresen figyelte azok munkáját a készülő templomban is. A levelekben többször említi a Pápára való érkezését vagy onnan távozását.

A levelek közül szinte kimerítően foglalkozik a legkisebb ügyekkel is Grossman 14 levele.

Ki kell még emelnünk Pauly, Gött és Prokopi választékos, szép írását. Ezekkel szemben Maulbertsch írása nehézkes és hibás.

Mithay Sándor

- 1 Voit Pál, A barokk Magyarországon (Bp. 1970) 58.
 2 Dr. Peter Csendes bécsi városi főlevéltáros szíves közlése az akkori városi nyilvántartások alapján.
 Levele: PHM 46-3-2/77. sz. alatt. Mindezekért itt mondok köszönetet.
 3 Pigler Andor, A pápai plébániatemplom és mennyezetképei (Bp. 1922) 14.
 4 Voit Pál szíves közlése alapján.
 5 Pigler i.m. 5.; Genthon István, Magyarország művészeti emlékei I. (Bp. 1952) 243.
 6 Gerő-Sedlmayer, Pápa (Bp. 1959) 64. lapon 33. kép; A festmény az 1760-as évekből való.

- 7 Kiss István, A pápai plébánia története (Veszprém 1908) 100.
 8 Uo. 102.
 9 Uo. 99; Pléb. évk. 50.
 10 Bognár Imre Éde, Pápa településföldrajza (Pápa 1943) 10. ábra a 64. lapon; Dax-Éri-Mithay-Palágyi-Torma, Veszprém megye régészeti topográfiája (Bp. 1972) 38. kép a 197. lapon.
 11 Mithay Sándor, Helytörténeti Múzeum Pápa (Pápa 1971) 17-18.
 12 A pápai várkastély 1796. évi leltárában 16. l. (PHM-ben leltári száma: 63.203. 1.), 6. sz. szoba.

A LEVELEK JEGYZÉKE

1. gr. Esterházy Károly várkastélyról 1755
 2. Joseph Grossman várkastélyról 1783
 3-5. Balásovits Mihály várkastélyról 1785, 1787
 6. Balásovits Mihály (?) falusi templomok 1790 előtti
 7-10. Michael Pauly falusi templomok 1780, 1782.
 11-24. Joseph Grossman pápai templom 1770, 1780, 1781, 1783-1785.
 25. özv. Grossmanné 1785. szept. 28.
 26-28. Anton Gött különböző építkezések 1790, 1791
 29-30. Anton Maulbertsch pápai templom 1780, 1782.
 31-33. Hubertus Maurer pápai templom ?, 1783, 1784.
 34-35. Franz Sigrist pápai templom 1780, 1782.
 36-37. Johann Messerschmidt pápai templom 1781, 1784
 38-44. Jakob Prokopi pápai templom 1783-1787
 45-46. Simon Dumell pápai templom ?, 1783
 47-49. Carol Adami pápai templom 1781, 1784
 50. Henrich Schwabel pápai templom 1780
 51. Ignatius Pollinger pápai templom 1779.
 52. Joseph Matdberger pápai templom ?

1. Joseph Grossman levele (1784), 23. levél a közöltek között
 2. Anton Maulbertsch levele (1780), 29. levél a közöltek között
 3. Anton Maulbertsch levele (1782), 30. levél a közöltek között
 4. Hubert Maurer levele (1784), 33. levél a közöltek között

1.

1755. május 23. Nagyszombat

gr. Esterházy Károly egri püspök levele a pápai prefektusnak (?)
 Részlet a levélből: Bécsi pallér Nyárádon dolgozik a plébánia építésénél. Pillgram, bécsi mester fizetéséről intézkedés. A pallér céhbe lépjen, hogy másoknak kárt ne tegyen.

Eredetije félíves papíron, sajátkezű írás és aláírás.
 ... Ha az Bétsi Pallért legalkalmatosnak itéli kegyed is ugyan nem bánom ha azzal építet kegyed Nyárádon; csak hogy a Lenárd meg haragszik; arra is kell vigyázni hogy a Bétsi Mester Pillgram fizetése azért ne pretendáljon mint ha az ő Embere dolgozik; hanem maga nevére dolgozzik a Bétsi Pallér, és azért szükséges hogy Czéhben is adgya magát, hogy másoknak kárt ne tegyen; ...
 Nagyszombat 23 Máj 1755

Lelt.sz.: 75.III.3.

Jót kívánó

G: Esterházy Károly

2.

1783 szeptember 30 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Levelét megkapta. A következő héten Pápán lesz. A „rezidencia” jóváhagyott terve szerint 4 szobáról ír. A szobai WC rajzát elkészíti.

Lelt.sz.: 75.I56.29.

Eredetije félíves papíron; a meg nem írt fele szakadt, sajátkezű írás és aláírással. A 2. oldal elején // jel.

Dotis am 30t 7bris 1783
 Hoch Edell Geborner Insonders Hoch Geerdester Herr Secriter
 Dero schreiben habe Richtig erhalten die also hinert zur naricht Erstens bitte bey S^r Exilientz Meinen unter dringstiger Hand kus ab zu Legen mit dem unter denigsten das Ich Gott Lob schon wider kann Meine Krankheit Zimlich hingestellt bin und Ich Gneunde die Erste Reiss Nach Csakvar Carolina werde und so Gott will so werde Ich die Gnadit haben kumende wollen Meine unter dringe auf warthung in Papa Machen zu kommen, hinmit folget auch der wirklich Apropirde Reiss zur Papa Rezidenz A ist das Vor oder beindin Zimer P Toch Zimer Vor S^r Exilientz schlyst Zimer D Redivad zim Hinaus Nehmen wo Vom die Schrollire Thier hinein auf Gehen muss // E dass both F Zimer Von dem Heim kumen dienen Nun ist die Explication Vom allen was sie Verlangen stehet S^r Exilientz das beth so Nicht Gutt bin es auch Versetz werde aber Ich Meines alles halte diessen Vor dem besten blatz Ich bitte also Nuhr so Lang Mitt allen in Geduld zu stehen bis Ich selbstn dahin kume wegen die Redirat was in Pollier seine Wissen keine Gezeichnet sein ist die Uhrsach die willen Mann ohne hin alle Handt Voll arbeith hatt diesen Leuthen dass begrafflich zu machen wovom Mann arbeitum so Hände wurden es Ihnen fallen Gleich aus ein Mahl alles auf Gegeben zu haben zu Mahlen da Meine Nach sicht ohne hin sehe erst Geschicht, es kunen also wiesie hier Gezeichnet sein 2 Lebendige Redirat Nebst einer zum hinaus Nehmen dann willen kein Geyst welchem ein der Gleichen Logier beziehen wird Gewartest aus ein solches oder Lebendiges Redirat zu Gehen Der Ich Mih hoffligst Empfehle und Verbleibe Ihro Hoch Edell Geborner

dinstschuldigste Din
 Jph: Grossman

3.

1785 június 17 Győr

Balásovits Mihály titkár levele gr. Esterházy Károly egri püspöknek. Részlet: A pápai várkastély emeleti szobáinak átalakítása, kályhák, falburkolatok. Az erkély készítéséhez Tatáról kövek érkeztek. Grossman nem csinált vázlatot a burkolatok díszítésére, ezzel is megvárják Esterházyt. A várkastély kápolnájába várják a szobrokat, a kápolna oldalai készülnek.

Lelt.sz.: 75.II5.5.

Eredetije 3 félíves papíron, félhasábosan írva és mellettiük Esterházy írásbeli megjegyzései, saját aláírással.

... A kályhák Győröt készen vannak csak a Lakirozások hija, azért mivel nem tudjuk a cziradákat aranyoztassuk e, nem e ? talán elég szépek ha fejkék, ha mind az által Elleád kegyes akarattja elég lesz Elleád két szobaiban valokat aranyoztattni; akkor a többi fa cziradákat is kell mellyekre a delineatiokat alázatosan meg küldöm; mellyet méltóztatik választani alázatosan visza várom, hogy a Tislerekkel alkudhassak, mert egybeként készült Elleád szobái az ablak felek is benne vannak. a Portált most rakják azután az áltanát boltozni fogjuk és a kövekkel földni mellyek jobb részin Pápára szerentséssén Tatáról meg érkeztek meg valloim szépek s nagyok.
 Esterházy írásbeli megjegyzései: Csak fejéren maradjanak a cziradák is. ... En azt tartom hogy az asztalos munkát legjobb lesz csak a szerint csinál-

tatni valamint a többi szobákban vannak aranyozás nélkül propter uniformitatem jobb lesz, kevesebbe is fog telni azért a delineatiokat is küldöm vissza

A retrádákra delineatiókat nem tett Grossman csak helyeket jegyezte, meg téttesem én; de mivel ezeket jobb lesz hidegekben csinálni addig pedig Ellead helyben jobban meg láthatja, magamnál meg tartom; meg tartom a vass glandereket is, mert erre is vagyon idő.

Esterházy megjegyzése: Jó lesz Statuákat mindennap várom; a kápolnának oldalai is lassanként készülnek.

Győr 17^{ik} Juny 785

Balásovits Mihály

4.

1785 november 3 Pápa

Balásovits Mihály titkár levele Esterházy Károlynak. Részlet: A bakony-szücsi templom épül. A pápai várkastély erkélye is készül, de a hideg miatt nem dolgoztatják a márványozókat. Az orgonás a kápolnában (?) dolgozik, valamint az aranyozó is. A sekrestye padlókövein 3 olasz dolgozik. Az arácsi templom készen van.

Lelt.sz.: 75.115.7.

Eredetije 3 félves papíron levélformára egybehajtvva, sajátkezű aláírással, hasábosan írva és mellette Esterházy megjegyzései.

... Szücsi Templom épül, de igen rötek á Szücsiek, más robotra noha nem hajtom ha csak más módon nem segítem nehezen meg fődél alá, á fődélfa pedig így hamar megromolna.

Esterházy megjegyzése: Pedig egész biztatták magukat á szücsiek, á fedél fákban hogy kár ne essik vigyázni kell.

... Az Altána annyira hogy a kapu boltját is beföldgye, a héten elkészül, azután a nedves és hideg időre nézve elhagyatom a márványossal a munkát. A kömivesek még dolgozhatnak belül és tisztogathatnak; a Hajdu Szoba és aristom egészen elkészült, készülnek az alsó szobák is.

Esterházy megjegyzése: Jobb is lesz az altánát elhagyni, belől inkább dolgozhatnak.

Az orgonás még most is folytattja munkáját, úgy az aranyozó is, még is csak karácsonyra készüljenek. A Sekrestye padimentom kövein három olasz szüntelen dolgozik...

Pápa 3^a 9ber 785

Balásovits Mihály

5.

1787 szeptember 6 Buda

Balásovits Mihály titkár levele Esterházy Károlynak. Részlet: A pápai várkastélyban szobákat rendbe hoztak. Győrből újabb 2 kályha rendelésére engedélyt kér. 5 darabban érkezett a hamuszínű „spallér”.

Lelt.sz.: 75.15.1.a.

Eredetije 2 ív papíron saját írás és aláírással, hasábosan írva és Esterházy írásbeli megjegyzéseivel.

... A várban az öt szobát a kít el rontottunk, már elkészítettük, ki fejezétére vannak, s a Tischler keze alá adva, ha az elkészíti; méltóztasson el rendelni, ha az billiárdbul készített nagyobb szobába, avagy abba, melly a zöld szobáb ul készült tegyük a Spalért, meg az nagy zöld ágyat, mind a kettő szép szoba.

Esterházy megjegyzése: abba kell tenni melly a zöld szobából készült:

Két kálha kell ezen új szobákba, egyik fehér, az Biliárdbul készült nagyobb szobába, és egy zöld a zöld szobából készült Inas avagy Mellékes szobába; ha Excelléad meg engedí, hozzatok Győrből.

Excellentiád „nappali” szobájába nem érkezett még a Spallér, mert ámi jött, mind hamu szín ött darabban...

Buda 6^a 7ber 787

Balásovits Mihály

6.

1790 előtt

Írása szerint valószínűen Balásovits Mihály titkár jelentése Esterházy Károlynak. Töredéklevélből részlet: Káptalanfai és ugodi plébániák építési tervai, nyögéri, bébi és bakonysszentiványi ujonon építendő templomok tervrajzainak elküldése. A szerecsenyi templomnak új tető kell. Ugodi plébániához követ hordanak.

Lelt.sz.: 63.10.2.84.b.

Eredetije egész íves, levéltöredék félhasábosan írva és mellette Esterházy írásbeli megjegyzései. Mellékletek jelzéseivel.

... // Káptalanfai Plébánia közül téendő épületek iránt három Projectumot alázatosan ide rekesztek, méltóztasson egyet választani.

/// Az Ugodi ujonnan építendő Plébánia háznak is delineatióját rekesztem, alázatosan approbatióért

//// Szinte úgy a Nyögéri és Bébi ujonnan építendő Templomok delineatioit, mellyek Plébános Urak-tul be küldött Lélek Szám hoz alkalmaztattva vagynak.

///// Ugy Szentiványi Templomnak delineatióját: mindezekk kegyelmes approbatiójaért instálván.

A Szeretsenyi Templom födele olly rosz hogy egészen újat kell csináltatni, ...

... Az Ugodi Plébániához és SztIványi Templomhoz már hordgyák a követ. ...

7.

Dátum nélkül, Pápa

Pauly Mihály az uraság pápai kömüvesmesterének levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárhoz. Pauly pápai házának szomszédjával vita. 4 sukkal emelik a pápai plébániának az udvar-szintjét. Az arácsi templom ügyét a deveseri tervvel együtt a prefektusnak átadta. A „war-scheschirer” templom ügye elintéződött, a pápai urasági kastély tervét átküldi.

Lelt.sz.: 75.156.3.

Eredetije félív papíron, sajátkezű írással és aláírással.

Hoch und Wohl Edl gebohrner

In sonders Hochzerherndester Herr Secreter

Beim u uerhoster Triebelsarkeit bin ich schon widerum Erzwungen Euer Wohl Edl zu beunruhigen und zu bitten, mir bey Sf Excellence vatterl hilf und beschitzung; zu erbitten, dann ich habe mit meinen unter Nachbarn barbirer strittigkeit wegen einen zu meinen hauss erkauften Stickl grund, alda auch mein Sv privet darauf stehet, und dises biss auf dss wasser gegraben, die alle breyerin dahin baum lasten, und solches fleckl grund samb den Sv privet die alle breyerin etliche zwanzig Jahr genossen, jetzt aber Tl: Herr Prefect mir solches nicht zwar schon weck genohmen, doch schon gantzlich abgesprochen, ursach deren, weil sich mein Nachbar beschwert. das er mehr Arrenda bezahlet, als er grund besitzet, ich aber weniger zahlete, als ich grund besitze, ich habe nich auch verobligiert dises was er mehr zahlet über moh zu nehmen, In dem das Stickl grund nach laut der Herschaftl Masta wirklich zu einen Hauss gehörig ist, Wohl Edler Herr Seretare, so bitte ich in ständig so viel zu erbitten das die sacht so weit verschoben sird, Bis Sf Excelencz wirklich selbst in der Masta ersehen, ich empfinde schmerzlich dass Tl.H. Prefect Bestendig über mich bäskirirt ist, weil er mich schon widerumb unter tauken will, solt ihm aber sein vorhaben wirklich gelingen; so werde ich den schaden: bey tirr oder finst

hundert gulden zeit leben lang: mit meinen armen weib und kinder bis in Tock beweinen.

Der abermahl um dise Gnad miht minder um baldige Trosteriche nachricht in ständiger bitte mich in dero fehnere Gnad und gewogen

heit, mich höfligst an empfehlend mit Schuldigster Hochachtung verbleibe

Euer Hoch und Wohl Edl gebohrn

meines aller Hoch schatzbahrersten Hern Secretärs

dero ergebenst gehorsamster D Michael Pauly Herschaftl Maurer Meister

Pápa

P Sf Der Pfahr Hoft ist vier Schuch über den Horizohm aufgeführt, Der Arasker Kirchen habe ich Tl.H Prefect über geben sambt den devetsherer plann, alda diess bin der Hauss gezeichnet ist, dass hoftrichter wohnung war nicht mein Conspect mit der gesindl zimer finst zimer zu machen son der befehl Tl.Hern Prefect, die warschescherer Kirchen; ist abgeschafft worden, doch werde ich solche

in kurtzer zeit sambt dem Hoch Herschaftl Schloss Rissen iberschicken

1780 május 14 Pápa

Pauly Mihály pápai urasági kőművesmester levele Baldsovits Mihály egri püspöki titkárnak. Egy kocsmá elkészült és a pallér-malom. Atadta a prefektusnak a csóti plébánia tervezését. Épül a hidegkúti templom. Nem dolgoznak a pápai plébánia templomán a kőművesek. A pápai várkastélyba betörték, egy női képet elloptak és Veszprém felé menekültek.

Lelt.sz.: 75.156.9.

Eredetije féltves papíron sajátkezű írás és aláírással.

Papa d 14 May 1780

Wohl Gebohrner H Tl Hochzerherndester Herr Herr Secrether Berichte Euer Wohl Edl dass die Rössl wirth Stallung wie auch Palier mihl nach befehl Ihro Excelentz Verfertigt ist. Ihm das gewölb in den gerissen wirtzhause. gleich Neben dem Thor, ist auch gemacht worden. Der Grosse ziegl Öffnen ist unb 3 Such 6zahl Erhoben, worden, und werden an jetzo anstatt 35000 / 49 oder 50000 hierin gesetzt word. Habe auch Tl Herrn Prefect die zwey Rissel zum Scotter Pfahrhoft übergeben Bitte höflichst Euer wohl Edl die gütte zu haben Ihro Excelentz unter thänigst beyzubringen dass ich den Teoes Neben dem Schlafzimmer, was Mit Wil. bemerket, Nur so hin gesetzt wan es Ihro Excelentz nicht geföglig, aber das andere anständig währe, kein grosse 1780.14. Maii Veränderung geschehen darft, dies Ersten zwey abriß sind nicht mit Meinen willen also/ sondern nach Befehl gemacht worden dass ich dise zwey Rissel nicht heim ausgearbeitet habe, woher die zeit sehr kurz auch haben etwas. die Maten glöder von der Krankheit her Verursacht, doch aber sind ser gutt nach der Mass gezeichnet, bitte doch unter Thänig wo es Ihro Excelentz geföglig währe zu befehlen, dass die zimmer kuchl eriss und ganz gewölbet wird sollen, willen ohne denn die unkosten in dem wald von zuern mans arbeith hoch komit, dennoch nicht Langwirdig dauert. mir den Befehl gnädigst zu Ertheillen, damit ich mich gleich anfangs Richten kan Bericht auch, dass ich in dem Verflommenen Herbst, acht Tage, über den Befehl, welches sehr Noth wendig wahre; gearbeitet habe wie Schon in Mein Worrigen Schreiben Euer wohl Edl gemerkt habe, Von Tl. Herren Prefect. nicht die Mindeste Meldung geschehen wo etwa ich Ihro Excelentz fussföglig zu danken habe, ansonsten wurde er mir Ein iblen Thau zugesungen haben die Hideggutter Kirchen ist 2 Clafter auss d die Erden; und ist ds 1 May dises Jahres: auf ein Neues angefangen worden zu der arbeith: die haubt Schwister: seid Ringes herumb Verfertigt: ist auch Schon etwas gemauert worden: seind also sambt Pollir 12 Maurer bey diser arbeith / zu Papa. wird anjetzo ausser der Pfahr Kirchen nichts von Mauren gearbeitet gemacht. Neues weiss ich sonst nichts zu Berichten: als dass nach abreiss Ihro Excelentz: auf dem Herschaftl geSchloss Boden, alwo unter scheidliche Hauss Musillien auf behalten worden, dass Schloss hinweg geschlag word und etwelche Stucks Leinwand in Verlihr gegangen: wo aber der Thäter. wie ich vernommen ein Tag gekomen, auch hat ein weibs bild welchen in Schloss in Arrest wahre, in dem zimer soeben dem Archiv, durch den offen. gebrochen, und Bett gewank Entfrämdet ist aber: durch ihren diebstahl auf der wesbrinner Strassen Adenpirret: und ein gezogen worden: Hirmit ich mich in Eil gehorsambst Empfehle: und verbleibe allzeit dienstwilligt Ergebener

Michael Pauly Meurer Meister

Bitte Euer wohl Edl: dass wegen Mein Schreiben, zu Papa nicht kund bahr wird ansonsten, kometen ich in iblen grädit

1782 július 11 Pápa

Pauly Mihály pápai urasági kőművesmester levele Baldsovits Mihály egri püspöki titkárnak. Lázás betegségének tüneteit részletezi. A csóti templom alapjainak kiadását a prefektus parancsa értelmében abahagyta. Csót és Bakonyzsúcs között van a téglarakár. Egyenlenségek Horváth és Vigyázó között. A pápai plébániaépületnél munkálatok, a régi épület tetőszéke elkészült.

Lelt.sz.: 75.156.23.

Eredetije egész íves papíron, sajátkezű írás és aláírással.

Hoch und Wohl Edl gebohrner Besonders Hochzuehrender Herr Secretair!
Hoch dero selben gelieben mir gütigst nachzu sehen, dass mich mit meine geringe zeilen unterfange dero selbstn zu

incomodiren, nach deme mich nemlichen Von meiner Kranckheit, welches mir die Doctores Vor ein Kopf Fieber aufgelegt, in so weit habe, mich hülf des allerhöchsten curiren lassen, dass mich dessen nicht in mindesten zu beklagen hätte, wan nicht eine drey Tägigen Fieber mich neuer Dings beunruhigete. alleinig wer kann, oder nur ein mindesten gedanken sollte fassen. dem willen des allerhöchsten zu widerstehen. Nun habe aber anbey gehorsamst Hochderoselbten um Vergebung zu bitten, wann ich etwan in mein Verkurbieten umständen, da ich nicht einmahl wuste, ob der Kopf mein währe, Ihnen beleidiget, oder mit redens art gegen Ihnen Vergangen hätte, ja wass ich am mehresten befürchte, ob ich nicht etwan gar gegen S^r Excellenz in mein Scrupulositat etwass gefühlet, welches mir sehr leyd währe S^r Excellenz hatten Gnädigst anbefohlen zu der Cshoter Kirchen die Fundamente auss zugraben, welches ich auf also gleich habe anfangen lassen, aber Von Titl: Herrn Prefect mit grössten unwillen davon also gleich abgeschafft worden, und gegen Theils, anstat der Kirchen habe müssen den Ziegel offen zwischen Cshot und Süichs, auf dem nemlichen Dath, wo die Ziegel schupfererbaut ist, auf führen, welches auch schon völlig bereit ist, zweifle aber sehr, ob der schwartze Grund ohne lam zu die Ziegeln gut Thun wird, oder nicht. Habe dabey gehorsamst zu melden, dass zwischen Herrn Horwath, und Vigyázó Paul wegen des Herrn Horvath sein gebau im Zwischenigkeit vorgegangen, das er seine Mauren Im die wasser eryhen un etwelche zahl verstärken wollen, welches ich aber aus Befehl des Herrn Prefect meinen Mauren verboten habe: Nicht minder auch bey Herrn Frantz Tallian ober Stullrichter, habe aus befehl Titl Herrn Prefect 2 schuch, 6 Zall zwischen weite angelegt; da ich aber in meiner Krankheit mein 4 tägige Chur vorgenommen, und durch selbige das bett habe hirtten müssen, hat während solcher zeit der Herr Talián jene jaden, so ich angelegt, weg weisen, und die Fundamente von seiner Haubt Maurer bis an Herrn Fiscal seine Maurer aus graben lassen, so bald ich es aber vernommen, habe aber Kranker mich dahin begeben, und meine leit also gleich davon abgeschafft, auch nichts mehr anden nemlichen Dath arbeiten lassen, bin auch gänzlich bereit die arbeith fahren zu lassen, als ohne Erlaubniss S^r Excellenz dahin zu bauen. Über dieses alles hat mich Titl Herr Prefect komien lassen und mich über die massen kunirt, als wär ich an allen diesen ursacher, nicht minder wegen der Cshoter Kirchen, dass ich hab die Fundamente ohne ein Befehl graben lassen, wie auch wegen dem Graf Casimir gebau in Arács hab sehr Viel erleiden müssen, wo doch dss gebau anjetzo ohne schrick und laut des abriß stehet. Über haubt aber wegen dem Barkaischen Haus, das ich ihm so viel Confusionen hätte ver ursacht; aber er versichert, ob mir schon S^r Excellenz dieses Hauss wolten an die Hand komien lassen, nichts desto weniger, wan der Barkay zum Comitot, oder weiter zur Klage gehet, so werden S^r Excellenz dannoch sehen, dss durch mich sind betrogen werden. wo ich doch Zeit meines lebens an kein betrug, oder einige unsinigkeiten Gefühlt. sondern in ruhe in meinigen Verbleiben zu können S^r Excellenz um Schitze angeflohet, wie ich auch fernehs fussfällig bitte Der übrigen dero Hochschöztbareste gewogenheit mir in aller unterthänigkeit auss bitte, und mir bey S^r Excellenz dero Viel vermögende Vorbitt vorbehaltend nach höflichster Empfehlung, mit schuldigster Hochachtung verharre. Euer Hoch und Wohl Edel gebohrne dero Aller Ergebenster Gehorsamster Diner
Papa de 11 st July 1782

Michael Pauly
Herschl Maurer Meister

P.I. Der Haubttract bei der Pfar Hauss ist ausswendig einges herum Verputzt, die Zimer, in dem Haubt gebau worden künfftige wochen bis auf dss weisen völlig Verfertigt. Stallung und Schupfen die Haubt gleiche auch Verfertigt. dss alte gebau kan durch die Zimerleit der dach stuhl auf geschlagen werden. Wessen der Cshoter Kirchen, weiss ich nicht zu becrihten, wan angefangen wärd.

10.

1782 szeptember 23 Pápa

Pauly Mihály pápai urasági kőművesmester levele Baldsovits Mihály egri püspöki titkárnak. Téglák rossz tárolása. Hidegkúti téglakörmény. A csóti templom építése, a plébánia-udvar készen van.

Lelt.sz.: 75.156.25.

Eredetije egész ívű papíroson, tintafolios. Sajátkezű írás és aláírással.
Hoch und Wohl Edl Gebohrner besonders Hoch zu Ehrender Herr Secretair

Dero Hoch schatz bahers schreiben habe ich den 13^{ten} dies Richtig so über schick ich Euer Befehl Edl den völligen Blänn: Von ganzen Stahlung: gegen dem Mähl bach: sambt der Scalla habe auch gehorsambst zu berichten: dass der Scotter zieglsten wirklich umbsonst erbaut worden, dan die ziegl seind sehr schlecht, dan bey jetzigen trockenen wetter wie sie Hundert weiss zusamen gestellt. zertrunken die obern die untern, dass kaum unter 100: zwantzig gantze zu finden seind, und diese kan man auch mit der Hand beässlen, ist also unmöglich dass man disen Staub zum gebey ohne grossen schaden athmen kan dem die hidegutter ziegl: seind gegen disen noch wie ein harter Stein zu keune so erkennet ich vor wirts Hausw wen Euer wohl Edl gebohrt, durch Sr Excellenz befehl Veranstaltung macheten, zu Sitz Plaster wen Stein, brechen zu Lass: wo vor Ein kubig Plaster, nicht mehr als 30 Xn bezahlet wird, ein kubig Plaster Stein macht mehr dar 1500 ziegl, den q Ibrix haben wie bey der Scotter Kirchen angefang. mit 6 Maurer, in 3 wochen worden mir alle Stein auf arbeiten wass an jetzo gebrochen ist, der Haupt Dract von Pfahr hof ist völlig fertig: bitte nur: wegen die öfter Veranstaltung zu machen Responsu 23^a Sept 782 der ibrigens dero Hoch schatz beharsten gewogenhait mich höffligst Empfehle mit Schuldigster Hochachtung Verharen. Euer Hoch und Wohl Edl gebohrt dero aller Ergebenst gehorsamster Diener

Michael Pauly

Herschafft. Maurer Meyster

Bitte zu Verzeihen, dass ich nicht besser geschvrieben der heuduckh ist mir nicht auss dem Hauss geganze ich habe zum Tl. Herrn Präfect niss und von dort mit dem Ergan gleich auf warschascher weg beim arbeit

II.

1770 december 4 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Az eredetit (?) a kőfaragó-pallér levelével átküldte. Múltkor helytelenül írt, a szerződést be kell tartani és az embernek tartania kell a szavát. A kőfaragó kezdje el a külső lépcsőt; a kőbányában már rossz az idő. A portál tervét szept. 27-én kapta meg, de ezt Grossman nem hiszi. 2 hónap alatt nem dolgozott. Nehéz a sokféle emberrel dolgozni. 14 nap múlva Pozsonyba, majd Bécsbe utazik. Örül, hogy Egerben a „mester” a tartályt készíti. Köszöni a 8000 Ft-ot.

Lelt.sz.: 75.156.6.

Eredetije félves papíron, sajátkezű írás és aláírással.

Dotis dem 4^t Decem 770

Wohl Edel Gebohrtner Insonders hoch Geerdester Herr Secriteri Inen schreiben habe unter heindigem Dato Richtig erhalten, Ich wahre eben in begriff inen zu schreiben und das Orgineil kann dem Pallér Stein Metz seynen schreiben zu über schicken, um Mein Liebster Herr Secriter Über Lassen sie es ein Mall wo es inen Gefehlt es ist wahr dass ich ihnen Zimlich schaiszt zu Geschrieben aber doch Mitt solchen Imperdinet Nicht sonder ich habe Ihne nur auss seynen Conderagt Erinnet und Geschrieben es ist nicht Genug dass es sich unter standen hatt zu Conderagiren sondern es stehet auch

// einen Recht schaffenen Mann zu Worth zu halten der Mensch, schreibt Mein schreiben scheint Ihm Dum zu seyn Noch denen ich den Pallier Geschrieben habe er solle unter disen die Krusten staffell anfangen freilich woher die Zeidt da schon zu schlecht in Stein bruch zu arbeiten dem schreibt er er hatte dem Ris Vom Pordeill erst dem 27^t 7bris erhalten welches ich Eben fals nicht Glaube, und kann auch wirklich was hatt er den durch 2 Mohnath Gemacht er weiss ja was seyn in Handen hulender Conderacten resten Umbringet Ich Mag diesen schlechten bringet Gar nicht Weither Grdisiren sie seyndt verinnstig Grund ein zu sehen wie es mihl Gestahlen Mag und kann die ich die Arbeith zu betriebs

auss keiner anderen Uhr sach Gesuchet habe als

Sr Exilantz Kumendes fru Jahr in Papa Mitt der schon her Gestelden arbeit zu Conseliren und so woll Jener als Meine zu friden haidt bey Sr Exilantz Noch in einem Hochen Gnadt zu stellen dieses ist um auch dem Elendste Menschen Gehemet Ja Mein Liebster Herr Secriter Ich Muss innen Gestehen dass mir ein

solches schreiben sehr schwer Falet ich Mitt Verschidenen und Recht schaffenen Handt werks Leithen Mein Leben zu denn gehabt habe aber Vom kein-einen solches schlecht Lob als Vom dem Nitt Prechtigen Menschen bekommen habe da ich doch Nichts andres als die Volkommen Conselucion Sr Exilantz Gesuchet habe. Ich lasse also alles Euer Gluchen Einsicht Über und war nur so fill dass der dinst Erste bey solchen Fellen Gestoch et werden kann wenn ich Miste Vom dem geringst schon der Gleichen beleidigungen anhöre.

// Ich bitte um schreiben sie mir baldt wo mit ich Mich das Nah zu Richten weiss Wann ich Geche Lengsten in 14 Tagen Nache Prespurg und von da nach Wien und ich Mochte Doch Noch Gerne Vor der Zeidt Meine ab Reis Vom inen einen Brif haben Ubrigens ist es Mihl sehr Lieb dass der Zin Gips in Erlau das Lavor Machet dann es wirst Nach Meinen Riss nicht Über auss fallen 9000/f seyndt Meine Ehr fill Ich dankte 8000/f woher auch schon Zimlich Genug es komt aber alles aus die fille arbeit an solchesInen die schlihten Zeigen werden. Seindt Nun den Stein Metzen die Paluster zu Zarth so werde sie in Erst im desto feiner lassen Conderagt ist Conderagt Letzlichen Muss ich inen schreiben dass schon wirklich Euer Schlitzen Vom der Kichen findig ist und ich werde bey Gentzliche Verteidigung nichts und res Anlage als dass Urtheil zu fillen ob ich Mich donst als ein Mitt Glidt der Architechtur Rechne oder Nicht womit Mich Empfehle und Verbleibe wo ich um aufsonlich seyn werde

Ihro Wohl Edel Gebohrt

Gehorsamst Din
Joseph Grossman

12.

1780 september 26 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály (?) egri püspöki titkárnak. Előző nap érkezett meg. 4 napig tartott az Eger-Pest távolság. Jól érezte magát Sigrísttel és fiával. A tartály tervét átküldi. Pesten 3 ónótta a fontját 1 Guldenért készítené. A tartályba 7 „mérő víz” fér és ez rendelkezésének megfelel. A tervet a pesti szervetáknak szerezne küldeni. Jobb lenne, ha Egerben csináltatná meg azt. Fellner hamarosan többet ír Pápáról.

Lelt.sz.: 75.156.8.

Eredetije féliv papíron, sajátkezű írás és aláírással. Egy melléklet jelével. A 2. és a 4. oldal elején // jel.

Dotis am 26 7bris 780.

Wohl Edel Gebohrtner Insonders Hoch Geerdester Herr Herr Gliglich aber Zimlich Langsam, und das dadurch Lauther Koth binn ich Gestandt um 2 Uhr Nachmittag hier ein Getroffen dem Weg welchen mihl Gehabt ist bey Nache nicht zu beschreiben 4 Gantzen Tage Vom Erlau bis best und das alle Tag bis 8 Uhr Lebens Gefahren und in der Fru auch bezeigen Anfangen und des Tages hindurch absonder Lebens Noch Gott sey Dank zümlich das Koth Mitt Fissen Getreden, dieses ist die sicher Riss bis hir her Gewissen Die unter Haltung Die ich bis hir Euer Gehabt Woher Zimlich Mitt dem Mahler Sigrist und seynen Lieben Sohn //: Ich wollte nur wissen dass sey Mein Liebster Freundt einige Minutten Mitt uns Gereist wohnen in Speci durch dem Waldt Noch Gindisch Launder Lecherlihe auf kundt Meinen Todt schlagen worden sie Gehört haben Die so tunkle Nacht hatt Meinen worden oder Erzohlungen Noch Mehr bey Falle Ergeben dem Gutten Sigrist woher in der Todt so bang dass ich Mich das Lachens Nicht EnthaltenKunde sondern ihnen Fill Mehr seyn verpgetes Wissen zu erkennen Geben Muste alles zu anzöllen worde mihl die Zeidt zu schreiben und eine zu Lassen beschwemlich Felle Also hier Über schicke innen dem Ries Von dem Lafor und zwahr Grundt Jaçada und Proviell Ich wahre in bost bey 3 Zin Gissen und jeder Verlanget Vom schlagen Walden Zin Vor ein Pfundt ein Gulden Die 2 Piben Extera Vor jede 13 Gossen dieses Woher Mihl zu Recordiren zu Ihrer jedoch habt mit einen Ries Gehandelt Allein es hatt Versprochen es ab zu Hollen und ist nicht Gekomien aus das Uhr sach Weis ich nicht da her Über schicke innen der Ries Wiche ich Gleich Nach Meiner Nah haus kumpft Erledigt habe um es nur inen Über schicken zu komen dieses Lafor

halt bey 7 Mas wasser Weches hin Reichendt Genug
seyn wirdt zu das es Gehört Lassen sie es aber
Machen in bost so dessen sie nuhr denen Pattern
Serfiden Die Ries Über schicken dann sie seyndt
ohne Feller aus Gearbeithet und kam es an jezo
jeder Machen, Will ich aber in bost wohe
und Die Zin Gisser mihr zimlich dum Zu seyn Ge-
scheiner und ich nicht deuthen Gleiche Die Riss
so aus zu Arbeithen in Standt Wahre // so
Woher es mihr Lieber keine zu Geben als Das ein
Feller entstehe sohle als Lafor kam im 3 Tage
Volkumen frendig seyn daher ist noch Zeidt Ge-
nug es an zu Geben wollen sie es aber in Erlau
Machen Lassen ist es um so fill besser dass er
es auch Die Gleich an Machen kann Womit mich
Empfehle und Verbleibe Ihro Wohl Edell Gebohr-
ner Am Alle Herr Uficir Folglt Mein Complement
in Speci an Herr Stull Meister und Lys mich Vor dem
Gegebenen Wegen betanken Muring Geche ich Nach
Modesch sop Der Herr V Fellner ist nih in octoe
werde baldt mehr schreiben Vom Papa

Gehorsamst Din
Joseph Grossman

13.

1780 november 24 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. A kőfaragó a portálon még egy ütést sem tett. Nem az időjárás a sok kérés oka. A pápai prefektust levélben kérte a mesterember fizetésének visszatartására, hogy így az jobban kezükben legyen. Fellner rossz egészségi állapota. 2–3 nap múlva Egerbe érkezik a „profil Páparól” a főkapuval és a 2 függőszövel.

Lelt.sz.: 75.156.10.

Eredetije félfives papíron sajátkezű írás és aláírással. Oldalkezdeteknél // jellel.

Dotis dem 24t 9bris 780

Wohl Edel Gebohrner Insonders Hoch Geerdester Herr
V: Palásovich
Ich hofe dass inen mein Letztes schreiben in
besten Woll Standt an Getroffen wirdt haben ob
wollen ich Mich bis todo Noch Mitt keiner ant-
wo: Ich schon richten kann Gantz Mitt erstaunen
Muss ich inen schreiben dass der Stein Metz in
Papa noch keinen schlag an den Pordeill Gemacht
Hatt stellen sie sich nuhr Vor dass dass er-
schöpf ist mihr Haben uns aldorthin 1000 Muhe
Gegeben um alles zu standt und in Richtig Keidt
zu bringen und so schlecht //: wirdt jezo
alles befolget wo Gibt dem Üblen Wetter die
schuld allein ich Muss inen fridlichen sagen
Nicht das Wetter ist das woher, aber der Vor
Landt ist es Wie wirklich Ursach, braucht in dem
wie Wissen dass mihr ihm die krusten staffel und
Thiren um Etwas Hochen behandelt habeals mihr es
Verbricht hatten dum können und dass damit es im
die Lantmith Vom Pordeill über tragen helften
solde Allein der Mensch ist es Gesinet es Machet
Also die Leichte arbeith und laset sich Nach dem
Conderagt bezahlen die Schwre dann Machen wehe
Innen will //Diessen Ubrall also Vor zu bauen
habe ich unter Irindigem Dato am Tidl HerrnPre-
fectus naches Papa Geschrieben es Möchte dem
Gutten Menschen Mitt aus Zahlung Jener zu Rück
halten Damit mehr ihm in Henden haben und nicht
es muss Ich habe mir unter Irindigem Dato ein
ZimlichStarken brif Geschriben da Her damit sie
da Vom Wiessen inen auch zu Glich errichtet, es
werden in Zeidt 2 oder 3 Tagen dass Profill Vom
Papa sambt dem Haupt Thier und 2 Gehenken Vom
Welchem bau dorthin Treffen in Erlau //: haben
sie aber der Nach die Gött und schreiben sie mihr
ob ich Mitt Männer Planen Eer oder Vor was Ver-
theirt habe Herr V: Fellner Ligt halt Gantz Stadt
dahin und ist kein Worth Mitt Ihnen zu Reden die
Geschlagst ist fölig aber er ist auch Zimlich Ma-
ger Womit Mich hoflich Empfehle und Verbleibe
Ihro Wohl Edell Gebohrner ann alle Herr ofocier
Meine Empfehlung bitte Ich bitte inen
schickensie Mihr die Explication Vom der Kirchen
In Erlau ich Mehte Gern einen Gleinen Ursach
Machen

Gehorsamster Din
Joseph Grossman

14.

1781 január 8 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. A bécsi útról megérkezett. A pápai kőfaragóról jelentés. Az át-nézett és elismert pápai templomi főtervet megkapta. Az önöntő a „tar-tályt” elrontotta. Fellenthal elhunyt. Ezzel kapcsolatban előtárja gon-dolatait. Az özevgy az építési vállalkozói iródt fenntartja és ő is tovább akarja szolgálni. Minden pénz a Masta-nak kellett átadni.

Lelt.sz.: 75.156.18.

Eredetije félfives papíron, sajátkezű írás és aláírással. Az oldalak // jellel kezdődnek.

Dotis den 8t Jenner 781

Wohl Edel Gebohrner Insonders Hoch Geerdester
Herr V: Palásonth
Da ich nun under 7^t Dises abents um 8 Uhr Glig-
lich Vom meiner wiener Reis ein Getroffen bin
und eben zu der Stundt iner unter 12^t Decemp da-
tirter schreiben Rechtens erhalten habe su berich-
te inen also, Erstens was dem Stein Metz Vom
Papa betrifft das Juren ein Landungen sehr Grind-
lich seyn und ich Gantz Willig Ihnen alles Ver-
zeihe und der zu Versichtigen Hofnung bin das der
Gleichen Pharogismi hin hin Kumftt nicht mehr
so Ehren Rirerisch aus Fahlen werden //: Die
aller Hundigst Apropirden Welch und Haupt Vor
Ris Von der Papa Kirchen habe Rechtens erhalten
Werde nicht Lang Ermanglen lassen auf den Aller
Gnedigst Vom S^t Exilantz unter schribenen brif
alles zu beantwortten und Nach den Hochen be-
fehl beschliessen seyn alles Recht Gutt zu bestellen.
Wegen dem Lavor ist mihr sehr Leidt Wenn es der
dumer Zin Giser Ver bufet hatt allein es stehet
ja bey inen das selbs Im Leider zu Ruch zu schla-
gen will es Nicht Nach dem Ris Geblihen ist, Nun
und entlichen kumen mihr auf dem Haupt Pumex das
Herr Von Fellenthal Macht sie wissen um ohne
hin, schon das er das Zeidliche Mitt dem Ewigen
Vor Wyschet das Werden sie ohne hin schon Wissen
Daher Werde ich inen um Noch Ferner Freindt schafft
bithen und Zwahr inen um Meinen Gantzen Getanken
erofnen //: . . . ist seydt Meinen aus
seyn Mitt Dot ab gegangen, und ich habe es in
Wien erfahren Vor hin aber hab ich schon Gewust
dass die Frau dises Erlaub sucht auf einige Zeidt
erhalten Ich habe der selben auch Vor sprochen
ohne Weiteren Inderesi so Lang mitt allen Fleis
zu Dinen als es Ihr das Gewerb zu behalten Gefö-
lich seyn wirdt, und S^t Exilantz 1 und alle Ubrige
bauenden Die Gnadt haben werden Ihr es dieses
brodt zu Vergönnen Da zu seyndt so Wohl an S^t Exi-
lantz und an die beyden Herrn Graffen Instantzen
Gemacht und Über schickt Wurden bis Dato aber
Noch Nirgends keine antworth erhalten, als schei-
net Die Gantze sach in Gesterlichen umstenden zu
seyn, und ich habe mich bemisiget Gefunden auch
das Neyr Vor mich zu Sorgen Damit Mihr Diese
Stelle Nicht auf die sritten Gehen Mechte es
Wirdt auch Meine Instantz Mitt Neysten bey S^t
Exilantz ein Treffen //Sie wissen und kennen
Mein auf . . . Genedit also kenne sie um so fill
mehr um Gezweiflet Glauben Wir sehr mihr der Fall
Riret In Welchem sich Die Frau v: Fellenthal be-
findet Jeder Mensch der Empfindung hat kam bey
solchen Fellen Nicht das Mitt Gleich Gildigen
Augen ansehen dem stellen sie sich Vor das Haus
ist bey Nache Gantz auf Geraumet alles ist Ver
Kauft so Gehe sen Gringen Worth der Reis Weder
und Liniren hatt Die Frau Vor Ihr Geldt der Masta
ab Lassen Missen Der orth Wo sie in der Lenge hin
Wohnen solide ist nicht Fest Gestzet es seyn dann
sie bezahlt in Vor Ir bachens Geldt NunWen Ihr
auch Die Profesion Vom allen seyten Noch Versagt
Wirdt si ist es Noch um so Fill beklagens Wirdiger
und in Wahr Heidt Ich habe ein Mendliches Hertz
abr ich Mechte mich niht Gern an Die Stelle der
Frau Wischen dann umsteidig werde ich ein Die
Geste Glein Muth Verfallen allein alles das
das ein auf Richtiger Selle der ungligle Frau
Zollen kam ist ein stilles betrauen Womit lebe
sir Wohl Mein Liebe und bester Freindt und Ver-
beli Ihro Wohl Edell Gebohrner

Gehorsambst Din
Joseph Grossman

1781 január 23 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Megbízható ácsallért küldött, aki a legtöbb tatai házat építette. Pénzben is megegyezett négy emberrel. Közben a lyceum pallérja megkezdheti a követ megmunkáltatni, amíg a kőművespallér megérkezik. Később lesznek meg az ácsok. A modellt viheti magával Egerbe. Lassan készül Messerschmidt modellje. A pápai főoltár kőoszlopai nehezen készülnek. Már kifejezték a négy darab követ. A posztóbert az emberek megígérték.

Lelt.sz.: 75.156.14.

Eredetije féltves papíron sajátkezű írás és aláírással és mellékletek jeleivel. Oldalkezdet || jellel.

Dotis am 23^t Jener 1781

Wohl Edell Gebuhrner Insonders Hoch Geerdester Herr Secrider
Endelihen willen Die Zeidt heran Nachtet zum Holtz schlagen so folget hier der Zimer Pallier Nebst Noch es Reicht schaffenen Geprallen Dieser Zimer Pallier hatt die Meisten wercker in Dotis Gebaut und ist unsteidig ein Mensch auf Welchen ich Mich folkumen Verlassen kann und ohne Zweifel alles Vermidelst Meiner anordnung so ein Richten Wirdt das so Wohl sie Mein Treyerster Freindt als ich bey Sr Exilantz Eher ein Legen werden Ich habe also diesem 4 Menschen eine Eigner Gelechen Heidt um 11 f behandelt //: um welches ich inen bitte aldorten zu bezahlen Nicht Minder Gabe Wissen dem Pollier alle wochen 5 f Versprechen welches er auch Gwiss Vertiert dan Glauben sie Mein Liebster Freindt das der Gleichen beyder Gewis Rahr seyndt zu bekomen in Speci wie Mann auch hier Noth wendig braucher allein Vermög seyner Geschicklich keidt habe ich Mich zu keinen anderen Resoltiren wohlen die willen ich weis das kein Feller Nicht anstehen wirdt Kurtz es ist ein Mensch auf dem Man sich in allen Verlassen kan Nebst dem auch belieben sie Nuhr solche Stein und so fill als ich in Meinen anderen brif Verlangt habe heuer bey Führen zu lassen der Pallier Vom Liceum kam schon unter dessen Die Stein zu bearbeithen anfangen lassen bis der Maurer Pallier ein Treffen wirdt welcher zu diesen werken kumen solde Ich will Ihnen

// wen Sr Exilantz befehlen. Nacher Erlau bringen wen Ich bin unter Grihe und auch dazu mahlen erst Zeidt seyn wirdt der Gleichen sachen Ver zu Nehmen Ich denke also wen es Sr Exilantz so anstendig ist in Martzi oder Abrill wenn erstens kein schne und Zweyden der Erdt boden Nicht so Stark Geforen damit doch auch was aus Gericht worden kam dann was Nutzet sonst der Pollier oder ich dorten wen Mann Nicht Recht da zu sehen kann dann zu der Gleichen Werken Gehort eine Grosse Acorader und jezo ist es Vermög schne nicht so Genau zu beobachten Mitt dem Gemeyn werden Mihr doch Noch Lange Echer ferdig als Die Zimer leith Anbey bericht inen das das Modell so woll Von der welches ich Gleich Mitt zu Nehmen Getenke damit Nicht die Post Spesen so Stark seyn //Wo Messer schmidt Machet auch so Lang Mitt seyn Modell ich treibe baldt alle Wochen an Ihm Mitt schreiben und es kundt doch so Lange Nicht Nebst Mein Lieber Herr Secrider berichte ihnen das der schider stein Metz Mitt denen Saulen welche auf die zwei altar in Papa Geheren zimlich Langsam um Gechet und Mihr scheint Gahr er hatt Sr Exilantz Recht stark belogendass er die Saulen schon Gebrochen Gehabt hatt Ich glaube wo hatte Noch keine nintzige Noch fill Weniger 4 Stück Ich werde es aber mit Neystens erfahren und inen Gleich zu wissen Machen Leben sie wohl Mein Liebster Freindt an Sr Exilantz Mein unter denigster Gleidt Kus womit Mih in aller unter denigkeit Empfehle und Verbleibe Ihro Wohl Edell Gebuhrner den Leithen habe das Tuch lohn Versprochen Vom dem 24^t Jenner 1781

Gehorsamste Din
Joseph Grossman

16.

1781 május 16 Totis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Elküldi a mesteremberekkel kötött szerződéseket. Reméli, hogy az új alapozású építkezés és az universitás építése is jól fog haladni. Ha valami

nehézség merül fel, írásbeli értesítést kér, a válasszal nem fog késlekedni. Bécsből Maria Zellbe utazik.

Lelt.sz.: 75.156.17.

Eredetije nyolcadiv papíron sajátkezű írás és aláírással.

Totis den 16. May 781.

Wohl Edl Gebuhrner
Insonders Hoch geschetzter Herr v Palaso.
Will hier überschicke die Contracts Von allen denen Handwerksleuten, mit welchen unter meinem dortseyn Contragiret worden ist; nicht minder hofe ich : das alles noch gut gehen wird, so wohl bey dem Neu angelegten, als bey Universitäts gebau. Solte sich ein anstand ergeben, so belieben Sie solchen mir Schriftlich bekant zu machen, wogegen also gleich mit der Antwort nicht er menglen werde. Heute bin ich gekumen nach Wien, und so weiter nach Mari Zell zu fahren, leben Sie unter dessen mein Freund recht wohl, bis ich die Ehre wieder habe, Sie zu sehen, mich empfehle

Gehorsamster
Joseph Grossman
Architech.

17.

1781 június 6 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. A tартály és a színházi padok ügye bizonyára megérkezett. Két vázlat a pápai főoltárról, két kidolgozott terv a Demete... oltárról elküldve. Rajztáblán fekszik egy jól megépítendő pápai oltár terve, de ehhez még sok hiányzik. A napokban valami kellemetlenség miatt nem tudott dolgozni. Eddig sokat rajzolt éjjel. Egri tartózkodása alatt rajzolója elhagyta. Hogyan tetszettek a tervek Esterháznak? Veszprémbe kellene utaznia.

Lelt.sz.: 75.156.20.

Eredetije féltves papíron, sajátkezű írás és aláírással. Az első oldal sarka kiszakadt. A 2. és a 3. oldal || jellel kezdődik.

Dotis 6^t Juny 781

Wohl Edell Gebuhrner Insonders Hoch Geerdester Herr v Pálási . .
Ich habe das inen diese Meine Zeillen werden in besten Wohl Standt an treffen, Nebst denn auch Glaube Gantz un Gezweiflet das Meine schonn Lange ab geschickte Conderagt Vom Wegen dem Lavor und sitz Benke im Deater und alles Gantz sicher ein Getroffen seyn wirdt, bis her aber woher nicht so Glicklich eine Antwortt kan inen zu erhalten und sie können un Meglich Glauben, wie begihrig jedes Mahl Ihre schreiben erbreche, eben Gestendt habe Ich ein Gleines verschlägel an Sr Exilantz ab geschicket in Welchen 2 Skitzen Vom Paper hoch altar Wochen Nebst 2 aus Gearbeithen Rissen Über dem altar Nach Demete . . // Ein Gutt Gebauder altar Vom Papa Ligt auf einen Reis Bretdt bey mihr auf Gspander alleine fellet Noch Fill bis er aus Gearbeith ist und Ich Weis das Verheng nur Nicht schonn 3 Tag habe Ich ein böses auch und kam keine Reine Line Machen Ich sihe alles Torgoldt Gott wirdt mihr doch das Übell baldt abnehmen den sonsten Woher es schlim Vor Mich Freilich habe Ich ein bisell Fill bey der Nacht Gemacht das kenen sie an denen Rissen Leicht ab nehmen zu Mahlen da Ich unter der Zeidt Meiner Todt seyn Noch zu Hoch Maria Zehl Woher Meine Neben Verichtungen Missen auch Fardt Gehen und Ich bin nuhr Alleine Mein Gehabter Zeichner ist unter der Zeidt als Ich in Erlau Wahre zum Teuffel gegangen und Nun Gott Lob bin Ich Wider alleine, Ich bitte sie Mein Werder Freindt schreiben sie Mihr Wie Sr Exilantz Meiner Plan Gefallen und Wie der bau in allen Fundt Gecher. //: Ich solde Nach Westprin und bin ein Nah Papa zu kum Womit ich dorthin auch sehr wie es Gechet Jezo Leben wie Wohl Mein schatzbahre Freindt und schreiben sie Mihr Baldt Womit Mich Empfehle und Verbleibe Ihro Wohl Edell Gebuhrner

Gehorsamster Dien
Joseph Grossman

Címzés:

am Von Dotis
Monseoeer Michael
de Pálaso Secrider
bey Sr Exilantz Bischof
par a
Pest Erlau

1781 július 25 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Veszprémi útja után fekvő beteg lett. Pápán a lakatossal és az asztalossal elégedetlen. Megadott munkájukat nem teszik pontosan. Hiába minden rábessélés. A licum főkapuja munkájánál a mesteremberekre panaszkodók.

Lelt.sz.: 75.156.21.

Eredetije félv papiros sajátkezű írás és aláírással. A 2. és a 3. oldal elején // jellel.

Dotis den 25^t July 1781

Wohl Edell Gebuhrner Insonders Hoch Geerdester Herr V: Pálasí :
Was Ich Nicht Gleich auf Ihren Letztes schreiben Geandt Wortet ist Die Uhr sach Die Willen Ich Gleich Nach Empfang Desen Nach Papa und Westbrin Vereiset bin, eine Reise Welche Mich baldt beth Ligerig Gemacht hatte, Ich habe so ein erschrockliches ab Wichen bekommen das Ich Noch Dato so Muth bin als wen Ich 3 Jahr gelegen Woher aber Non Gott Lob Wirdt es Doch besser es hatt 3 Ganter Wochen an Gehalten das Zwahr jeden Tag zu 90 Mehr Mahlen // Wegen dem anstandt Welchen sie Mihr Gemeldet, ist keine sach Vom einer Impordantz es ist aber unsteidig beser Wen es Ver Rohet ist wen es das Fenige ist was sie Geschriben und Ich danke — Im Papa aber Mitt dem schloser und tischler Woher Ich sehr un zu Frieden Dann sie Wesen Mitt Ihrer Angegebener Arbeith Nicht so Acorad als Die Tischler Bildhauer und schloser bey dem Liceo Hautb Thire habe sie Die Girtte und Holffen sie dem schider Stein Metz auch Mitt an Ersten dann der Mensch ist wie eine sonstige Ruben, er Last sich zu Reden und zu schreiben und ist da bey un Empfindlich //: Wen Ich nicht selbstn daHin Fahr und Will Inner Ruhen Lassen so kundt er Nicht er scheichet. Mein Haus zirzo so als Wir Dir Wirklich Zölle kun ich hin ist er Nicht zu Haus, Ich habe Ihm schon alles Getrohet Willen es alle Will Arbeith von Nimbt und umer Nicht Verfrendiget Womit Mein wirdster Freindt Leben sie Wohl und Ich behar auf Richtiger Freindt und Verblei Ihro Wohl Edell Gebuhrner

Dinst schuldigste
Diner Joseph
Grossman

Címzés:

am Vom Dotis
Monsieoer
Monsieoer Michell
de Palasov : Secrider
bey S^r Exillen Bischofs
per a
Pest Erlau

Gehorsamst Din
Joseph Grossman
Bau Meist

1783 február 22 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Köszöni az olcsón kapott bort. Malmok ügyét tárgyalja. Értesítse az újabb tervek megérkezéséről. Tárgyal az öntőmesterről. Terveinek jóváhagyását kéri. A várkastélyban éjjelkor tűz ütött ki; a levéltár és a könyvelés ajtaja elégett. Iratokban nem esett kár. A kéményből minden húst és szalonnát elloptak. A nagy hőségtől egy kő ajtótok is megrepedt.

Lelt.sz.: 75.156.26.

Eredetije félv papiron sajátkezű írás és aláírással. A 2. és a 3. oldal // jellel kezdődik.

Dotis den 22 februari 1783

Hoch Edell Gebuhrner Insonders Hoch Geerdester Herr V Pálaso
Zum allen ersten Tanke ich ihnen Vor Die Gehabte Mich Vor dem Über schickten wein er ist Gutt und auch Nicht zu Theuer, dem anoch aus Stendigen Rest werde Mitt Grösten Tank Richtig ersten Vor dem Mitt Gegebenen Pas Tange Gleich fals Mein Gutscher hatt aber wonoch zu best bey der Über fuhr bezahlen Missen, Macht aber Nichts ich bin zu friden Mitt dem Wein und es ist Mihr Nicht theuer /: aus unser Mühlen zu kumen ersuche fir schreiben sie Mihr ob schon ein Zimliche Teihl Maderiel zu Gesichert ist und ob Mihr so

fülle Gehaude stein betung kenon wo Mitt dennen-selben ein Gahr zu Groser anstadt woher wie Ich Vom der welh Heer Noch weis so habe ich auf ein Mittell Gesumme das Mann hin bey was erspahren konde wem die unstandt seindt dieselben Gar zu herth hinbey zu schaffen, // so kunde Mann also bey der ersten Mihr Argst den hasen Gartten 8 Llytter und zu Capollna 6 Llytter aus Lassen und wolde Mich so hin stadt dessen Mitt ordeneri Mauer stein beholsten, dann Mein werdster Freindt bitte ich sie schreiben sie Mihr ob Die Risse aus ekelich Landt schonn ein Getroffen sein dann ich dann sie Versicheren dass Ich stedts die selben Nuhr zu sehen winsche Gestadet es ihnen wie um stande nuhr eine Gleine Skitzen hin Vor Mihr zu Über schicken so bitte ich sie darum es dast Nühr Halb bey ein Jide da Vom sein Ich mus hinein Fals Meinen selber der Vom Neygirigkeit Herrier ein Gestehen alleine Ich kann Nicht dan Vor es ist Mein Wort und Ich kann sie Versichern das Ich in Mihr selbstn Freide finde etwas Guttus zu sehen finde ich Mich in denen selben Über trösten zu haben so Glauben sie das Ich Mitt aller zu frinden Heidt demselben Grosses Lob bey Mesten was Ich zwifle keines wegus das dieselben Nicht Vom der Handt eines Gossen Meistres Verledigt werden Der hierin fals seyne Störke zu Zeigen um Meglich unterlassen werde /: //: Das wissen sie ohne hin das S^r Exilantz das ErlauerSimmonario vom Mihr zu Über schicken Gnediget an Verlangt haben Ich habe so hin eines Über schicket ob es aber das Rechte ist weis Ich Nicht nuhr Mut Masse Ich, Ich habe auch S^r Exilantz Gebitten die aus firung da Vom mihr Gundigt an Vertrauen die willen S^r Exilantz Mihr ohne hin die Gnadit Gehant haben die Mihten an zu Vertrauen so Ginge es Mihr Einerley Riss dahin Ich weis aber nicht ob S^r Exilantz so Gnedigsein werden, und zwahr weiss ich die Hautb sach NochNicht ob das selbe Gebauet wirdt bitte schreiben sie Mihr Mihr ist auch um die stallungen Lauth allein Meine Krankheidt Neysesweis Ich Nicht als das in unseren Castell feyer aus Gekunen ist alle so wohl Vom Archiff als der buch haltens alle beyede Thirn zu aschen Verbrennet sein wurden aber Gott Lob kein nintziger schrift aber Genau ist es Gestanden das Nicht alles Verbrannt ist das feyr woher Nachts um 12 Uhr und in der solch Kuchell weis Gott wie das zu Gegan-gen alles Fleisch Spig ist Vom Rauffang Gestohlen und Ambart der schaden bestehet in einen Beschedigten Rauffang 3 Hiltzen Thiren und einen Marmor steinem Thier Stock welche duch die Hitze Hezlich Zer schneidet ist womit Mich in es Lustig einen Baldigen antworth hofligst Empfehle und Verbleibe Ihro Hoch Edell Gebuhrner

Gehorsamst Din
Joseph Grossman
Bau Meist

1783 július 21 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Levélét megkapta, bizonyára tudja a Pápán történt dolgokat. Régóta nem küldött kömvést Egerbe; anyag hiánya miatt az emberek nem hasznosak. Ezeket az embereket azonnal küldje a malomhoz.

Lelt.sz.: 75.156.28.

Eredetije nyolcad ív papiron sajátkezű írás és aláírással.

Dotis am 21^t July 1783

Hoch Edell Gebuhrner Insonders Hoch Geerdester Herr Secriter
Dessen an mich erlassenes schreiben Habe Ich Richtig erhalten an Betrefft der Papa sachen hofe Ich als sie schoonn alles Erfahren haben werden aus dem leist welchen Ich an S^r Exilantz Geschrieben habe, Ich habe immer schon Lange Geschrieben alleine Wirtshaus was bestendig Reisen hatt Mihr baldt Nicht so fill Zeidt Gestadet, das Ich so Lange kein Maurer Naher Erlau Geschickt habe ist Die Zrsach bey Meinem ab Reys woher das Maderieill Zimlich Einig und das Nützen fill Leuthe ohne Maderieill womit Mich hofligst Empfehle und Verbleibe Ihro Hoch Edell Gebuhrner

Gehorsamster Din
Jos: Grossman

Ich bitte sie diese Leuthe Gleich
zur Muhl ab zu schicken

Címzés:

Erlau
am Von Dotis
Monsieoer
Monsieoer Michell
de Palasi Secrider
bey Sr Exilantz Bischof

a

21.

1784 január 2 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkár-
nak. Boldog újévet kíván. Betegsége miatt késve írt. Pozsonyban kezelt-
ette magát. Egerből a bor megérkezett. Pallérjának Capollnára írt,
hogy fizesse ki a bért Forisnak. Kívánja, hogy Esterházy az egri temp-
lom építését (minorita?) megkezdhesse.

Lelt.sz.: 75.156.32.

Eredetije félv papíron, sajátkezű írás és aláírással. A 2. és a 3. oldal
|| jellel kezdődik.

Dotis am 2¹ Jenner 1784

Hoch Edell Gebuhrner Insonders Hoch Geerdester
Herr Prefeckt

Ich habe die Ehre inen bey Gegenwerdigen Jahres
Weichsell ein Glichselliges Neyes Jahr anzu
Winschen Gott der allmechtige, solle ihnen Noch
unzöhlbare Jahr zu Meiner Conselacion in bester
Gesundheidt erhalten, wo bey ich sie um Ihr wer-
deste Freindschaftt hofligst bitte, Vom der
Meinigen Folget neben fals alles ertrinkliches,
das Mein schreiben um etliche Tage weder ein
Treffen werde, werden sie Güttigst Verzeichen,
die Ursach ist diese die willig Meiner Gesundt-
heids umstand |: Gleich Nach denen ich die
Ehre hatte sie bey mir zu bewinden/: täglich
abnehmen; // Und ich Gefunden habe, dass in
Dotis Vor mich wenig Hilf sin werde, so wahre
ich Gezwungen Naher Prespurg zu Reissen, und
Meine Grankheidt durch Vernupffen Mener durch
suchen zu Lassen Gott Lob ich Glaub sie haben
den wahren Pungtt Gefunden, ich habe mich auf
2 Medicinen Kraft Gutt Gefunden und befinde
Mich anzeige so Gutt das ich Mh Verflossenes
Jahr keinen so Gutt Gefunden Tag als wie jezo
zu erinnern weiss Dero werde schreiben habe ich
bey meiner Nach Has kunft Richtig erhalten mich
eykoriht Ohro Gligliche zu Ruthangtt Vom Erlau
der Wein ist an Gekumen Vor welche Ihro schickung
ich hofligst Dancke was die Bezahlung betrifft
habe ich Meinen Pallier Nah Capollna Geschriben
das er demselben bezahlen solle, die 12 f 15 ×
habe ich durch dem beinhütter Wirdt schon Emp-
fangen folgsam Wirdt es schon so Gutt sein wen
Mein Pallier dem Herr Foris bezahle).
// das die Kuchell Betrifft Die willen S^r Exi-
lantz dem Alles betriben ist er schon Gutt das es
anfangen isz doh woher es besser Gelasan wen
dieselbe das heyrige Jahr aus Geblichen woher es
woher die Kuchell Euer Zeichen Geblichen, Gott
der allmechtige solle Geben dass S^r Exilantz
die Erlauer Kirhen anfangen Nuhr Leidt ist mirh
so dann das Mirh Nicht bey samen sein Ich werde
als a Condo dessen auch keine Gessellen Entlassen
womit ich die Ehre habe Mich gofligst zu Empfel-
len und Verbleibe Ihro Hoch Edell Gebuhrner

Ergebenster Diener
Joseph Grossman

22.

1784 február 7 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkár-
nak. Levelét megkapta. A szervitákhoz küldte el a pápai tabernákulum
bronzöntő munkáinak tervét, valamint a mellékoltról a számításokat.
Kőfaragó és rézműves nem tehet hibát a rajz szerint. Előírások az anygal-
szobrokra vonatkozóan. Malomépitési ügy.

Lelt.sz.: 75.156.40.

Eredetije félves papíron, sajátkezű írás és aláírással. A 2. és a 3.
oldal kezdetén || jel.

Dotis 7¹ February 1784

Wohl Edell Gebuhrner Insonders Hoch Geerdester
Herrs Secrider

Dero unter 2¹ dieses an mich Erlassenes schreiben
habe ich heinde Richtig erhalten diene also zur
Volkumener nachricht dass ich alles dass was dem
Gindler oder jenen der die Pronzo arbeith zum
Papa Dapernaikell Machen solle und Vom mirh hirrs-
tals Nöthig ist schon Nach bist zu P Serviden
Über schickt habe so auch die blindt Rechn zum
siede altar, ich bin auch schon wisser Getros-
ten Hofnung das dieselbe Eher als diesser best
in Erlau ein Getesten sein werde, Ich hoffe auch
dass dass der Gidler, Noch wissen Meinen Rissen
ohne anstadt arbeithen werde können Nuhr bitte
ich sie haben sie die Hütte als es alles so Aco-
roct aus fihert als es im Riss Gezeichnet ist
der Stein Metz hatt Nemlich alles so wie der
Girdler daher habe Ich Mirh so fille Míche Ge-
geben dass kein Feller Vorbey Geben solle oder
kann |: in obacht Mus ich derselbe

Nehmen dass er erstens Nichts Grosser als es
dorth an Gezeichnet Mahet, Ljieber alles um eine
Linie Glinner, zweidens Beym Dapernaikell Thi-
roll, Bey die 2 Engels Köpfe Mus der bildthauer
iner eine Lehr Machen damit es Mitt f denen 2
Engels kösten hoch Genuch heraus anstandt das Nicht
dass Vor springende Postamentd Gesimbs Über die
köpf Vor Ranget dann ansonst Gibt es
Zwischen dem stein und Medall eine Gogschüge
Letzlichen Bestehen sie die Girdler dass es die
blöder welche auf die Kupell herunter dem Kreitz
zu stehen kume Nicht auss einem Gantzen stuch
Machet sondern jedes Blatt alleine welches so
hin Erst ... zu Mahlen fest Gemachet werden solle
wann es im stein Gesetzt wirdt dann um Meglich
kannoderwirdt es an sonst ein Pasen dan es
dorts der Stein Metz Nuhr ein Messer Rucken Tieke
fellen so kann ein der Gleichen Gantz Gegosner
arbeith um Möglich darauf lassen und es könne
auch der Girdler fellen //: hierinen fals
bitte ich sir nuhr alles auf diese arth Gutt an
zu ordnen, und solde ein widerer anstandt stein
so belieben sie Mirh zu schreiben |: Übri-
gens Vernehme ich auss Ihnen brif dass sie schon

Guatter Brechen zur Meyne Kirchen und dann
Mus ich ihnen Berichten dass Ich derselben schon
eine Zimliche Suma auf dem babier Verwndet habe
und just Grunde habe Ich die Grosse Capellen sambt
der seiden Faciada follendet und Zwahr die Capellen
so an Getragen dass dieselbe Vom Horisondt an Ge-
stangen bis und sambt dem Kreitz welches dem Hochs-
ten Bunkt Vonn der Capellen ein Nimt Gantz Vom
stein ohne Mindesten Toch werden kan die guader
Zeichnung Lasset Gutt aber Mich am werdester
Freindt ich kann ihnen auf Richtig Gestähen dass
Mirh Verbricht 10 Kupell Krhen zu Inverndiren
Nicht so schwerr Gestohlen sein wurden als diesse
//: Ich hoffe aber zu Gott dass ich an jezo so
Zimlich S^r Exilantz Gnedigsten willen Getasten
haben werde Ich hab noch filles anderen Müssen
Nah dem Riss welchen Ich in Erlau Gemacht habe
und Zwahr aus Haupt Ursache welche Ich Mitt an
führen werde so baldt ich die Risse ein schicken
werde, ich hatte dem Gantzen Fasching auf den
Labire und Bloss alleine am den Rissen hin Ge-
gen hofe ich Lengstens in 16 oder 18 Tügen da-
mit ferdig zu sein der Himel solde Nuhr auh Gö-
ben dass Mirh heyr dem Grundt stein hir zu Legen |: Ich
habe Letzthin an S^r Exilantz Geschriben und
Machet sondern jedes Blatt alleine welches so
Zwar wegen meine Mhntner der erst eine Neye Mh
Lust hat . . Mich hatt es Zwahr Gleich Gemidt dass
ich eine Meldung Gemacht habe denn ich weiss dass
S^r Exilantz auch solche sachen sehr wenig Zeidt
zu Verwenden habe, dahin Leichter ich ihnen wen
die Neye Mh Nicht Noch Angeben ist dass dieser
Mensch tauglich hir zu wehn wan es ist so wohl
in Malder zu zu Richten als auch in Reponcionen
Volkumen zu Gebrauchen doch aber wen es das sein
solle Berichten sie Mirh wie und auch was anth
dieselben einen Mhlnr aber lassen wird womit
Mich hofligst Empfehle und Verbleibe Ihnen der

Gehorsamster Diener
Joseph Grossman
Bau Meister

P f: schreiben sie mirh ob das Holtz zu Capollna
Mh schon aus dem waldt wan aber Nicht
so ist jezo Gewiss die Hochste Zeidt Neye weis
ich sonstan Nichts als das der Herr Prefect Vom
Papa schon eine Zimliche Zeidt unbäsllich sein solle

Dotis am 20 Febr 1784

Hoch Edell Geborn

Insonders Hoch Geerdester Herr Secider

Ich hoffe das der Dapernaikell Riss Nebst der blindt Lohn Vom Papa Richtig ein Getroffen sein werde und ich hoffe damit Ehre ein Geleget zu haben, die Kirchen Risse ist mir Bunnth das ich zu Versprochener Zeidt Mein Worth Nicht Halte weder können und zwahr aus Uhr sach willen mir die Haut Faciada ich weis Nicht durch wen Mitt einer Farb in ab wissenheidt Meiner Gentzlich um Brauh bosc Gemacht ist wurden und Zweidens ist Mein Zeichner schon ein zimlich Zeidt Grank und Ligt also alles alleine aus Mir, der Messer schmidt hett Mir schon Lange wissen hir Bey Geschlossenen Gondo Über Gehen Ich habe aber auch das Gantze wissen Vergessen dann aber an jezo Noch Mahlen eine zimlich Grobe scheitliche erinerung Machet so Über schicket ich ihnen selben ich weis auser dem Letzten Modell Vom keinen anderen Nichts Vom dem selben wissen sie eben fals auch so wie ich das er 40 f an Verlanget hatt und Nun ist ein Condo Mitt 109 f alda, Vom dem Modell Ich weis ist dieses welches Ano 1781 Noch dem Selichem Fellner Seinen Riss zur Papa hoch altar ist

I. Grossman levele 1784-ből (első oldal)

Ich hoffe das der Dapernaikell Riss Nebst der blindt Lohn Vom Papa Richtig ein Getroffen sein werde und ich hoffe damit Ehre ein Geleget zu haben, die Kirchen Risse ist mir Bunnth das ich zu Versprochener Zeidt Mein Worth Nicht Halte weder können und zwahr aus Uhr sach willen mir die Haut Faciada ich weis Nicht durch wen Mitt einer Farb in ab wissenheidt Meiner Gentzlich um Brauh bosc Gemacht ist wurden und Zweidens ist Mein Zeichner schon ein zimlich Zeidt Grank und Ligt also alles alleine aus Mir, der Messer schmidt hett Mir schon Lange wissen hir Bey Geschlossenen Gondo Über Gehen Ich habe aber auch das Gantze wissen Vergessen dann aber an jezo Noch Mahlen eine zimlich Grobe scheitliche erinerung Machet so Über schicket ich ihnen selben ich weis auser dem Letzten Modell Vom keinen anderen Nichts Vom dem selben wissen sie eben fals auch so wie ich das er 40 f an Verlanget hatt und Nun ist ein Condo Mitt 109 f alda, Vom dem Modell Ich weis ist dieses welches Ano 1781 Noch dem Selichem Fellner Seinen Riss zur Papa hoch altar ist

Hoch Edell Geborn

Insonders Hoch Geerdester Herr Secider

2. Grossman levele 1784-ből (második oldal)

23.

1784 február 20 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Reméli, hogy a pápai plébániatemplom tabernákulum terve Pápáról Egerbe érkezett. A templomi terv szerinte tarka. Igéretével késett a főhomlokzat tervének elkészítésével rajzolójának betegsége miatt. Az utolsó modellt kivéve másról nem tud. 1781-ben vitte Ferge a Fellner által megrajzolt főoltár-tervet. Kéri, hogy az egri templomhoz követ bányásszanak. Utóiratban kér intézkedést, hogy Messerschmidtnek mit trjon.

Lelt.sz.: 75.156.36.

Eredetije féltv papíron sajátkezű írás és aláírással.

Dotis am 20 Februari
1784

Wohl Edell Gebornher Insonders Hoch Geerdester Herr Secider

Ich hoffe dass der Dapernaikell Riss Nebst der blindt Lohn Vom Papa Richtig ein Getroffen sein werde und ich hoffe damit Ehre ein Geleget zu haben, die Kirchen Risse ist mir Bunnth das ich zu Versprochener Zeidt Mein Worth Nicht Halte weder können und zwahr aus Uhr sach willen mir die Haut Faciada ich weis Nicht durch wen Mitt einer Farb in ab wissenheidt Meiner Gentzlich um Brauh bosc Gemacht ist wurden und Zweidens ist Mein Zeichner schon ein zimlich Zeidt Grank und Ligt also alles alleine aus Mir, der Messer schmidt hett Mir schon Lange wissen hir Bey Geschlossenen Gondo Über Gehen Ich habe aber auch das Gantze wissen Vergessen dann aber an jezo Noch Mahlen eine zimlich Grobe scheitliche erinerung Machet so Über schicket ich ihnen selben ich weis auser dem Letzten Modell Vom keinen anderen Nichts Vom dem selben wissen sie eben fals auch so wie ich das er 40 f an Verlanget hatt und Nun ist ein Condo Mitt 109 f alda, Vom dem Modell Ich weis ist dieses welches Ano 1781 Noch dem Selichem Fellner Seinen Riss zur Papa hoch altar ist

aus Gelifert wurden und ich selbst Nach Erlau Über Bracht habe, Ubrigens winsche dass sie Bast Stein brechen zur Erlauer Kirchen ich habe schon eine Suma Verwendet welches sie Neystens follsten ein sehen werden womit Mich Empfehle und Verbleibe Ihro Wohl Edell Geborn

Gehorsamster Dine
Jph: Grossman
Bau Meister

bitte wegen diesen aus Zigell schreiben sie mir was ich dem Messerschmidt schreiben solle

24.

1784 október 8 Dotis

Joseph Grossman építész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Esterházy újra Pápán van. Átküldi a pozsonyi keresztelő-kő tervét, amelyet 2 éve másoltatott. A tatái kőfaragó dolgozik; számszerű adatok és áraj a kőfaragó-munkákról. Tatai márvány vagy steier köről tárgyal. Követi majd Ferenc gróf Pápára érkezését.

Lelt.sz.: 75.156.37.

Eredetije féltves papíron sajátkezű írás és aláírással. A 2. oldal kezdetén // jel.

Dotis den 8^{te} bris 1784

Hoch Edell Gebornher Insonders Hoch Geerdester Herr Vom Pálasovi Mitt Freuden habe ich vernumen das Sr Exilenz unser Gnedigster Herr f: wiederum in Papa ein Getroffen sein, ich werde mir auch ensteiget angelegen sein Lassen Neyste Zeidt Meine unter denigsten Handt Kus ab staden zu können, alhier Überschicke ich ihnen dem Prespurger Tauf Stein Ris welchen ich Vor 2 Jahren ab Copiren habe Lassen, Mitt dem Dotiser Stein Metz habe ich die Blader Ver alordiret dem schuchzo 36 x derselbe hatt schon zu arbeithen an Gefangen er hatt

breithe bey 600 schuch bey seiner Wortstanden Liegn
welche 700 schuch Neysten Volkumen aus Gearbeith
sein werden die Glingst hir Vom ist 7 schuch Lang
4 schuch breith die Gegsten aber in ein Stuch 10
schuch Lang 8 schuch brith wirklich hatte wunder
Von Stein Platte Mihr können hier durch ein anse-
hendliche Suma lidt bey es Gossen stücken ersparen
wegen dem Palusterat auch die Geillen habe ich
Mitt ihm Genuck und ich werde ihm selbst nach
Papa mit nehmen ich hoffe Mihr werden meine Acord
mit ihner Treffen können, // ich habe ihnen
Gefragt wie hoch er eine Laster Paluster Von
Dotiser Marmor zu stehen kundt so sagt er auf 35 f
Vom derselbe also wirklich Noch Mahlen so fill
Vom Stiyrer Stein Verlangen werde so ist es nicht
76 f und Nicht 135 f wie es die Weisen an Anlaget
haben Ubrigens danke ich ihnen Vor die Geschwinde
Nach Richte und erwarte einen 2^{ten} brief ich hofe
das der Herr Graff Frantz kumende wochen nach Papa
ab Gehen wirdt welchen ich so dann Gleich fol-
gen werde womit ich Mich höfligst Empfehle
und Verbleibe Ihro Hoch Edell Geböhrner

dinstschuldigste Din
Joseph Grossman
Bau Meister

25.

1785 szeptember 28 Dotis

Deresia Grossman építészné levele a pápai várkastély prefektusához. Kéri, hogy alkalmazzák Anton Gött rajzolt a tатаi épületekhez és főleg az ottani plébániatemplomhoz intézkedési joggal. De más parancsra Pápán is működni fog. Névnapjára gratulál.

Lelt.sz.: 75.156.42.

Eredetije félves papíron, a levélről eltérő aláírás.

Wohl Edel gebohrner besonders Hoch-zuehrender
Herr Prefectus !
Hirmit ersuche ich Sie höfligst, Sie wollen die
güte haben, jedoch mit gnädigster bewilligung
Sr Excellence, und der zeichnergött mit beykomender
gelegenheit anhero abgehen lassen, indem er auch
bey hiesigen gebäuden nachsehen, und besonders
bey der allhiesigen Pfahr-Kirchen die weiter ver-
anstaltungen machen mus, er wird aber auf allmah-
ligen befehl und nach erforderung dem unbständen
sich widerumb in Papa einfinden. Beynebens erinne-
re ich mich dero einfahrenden glorreich Nahmens
-Tages worzu ich schuldiger massen Gratulire, und
von herzen wünsche, das Dir der Allmächtige Gott
noch durch unzählbare Jahre in vergnügtesten wohl-
sein, und beständiger gesundheit erhalten wolle,
wordurch ich zu Dero Theuersten Freundschaft und
gewohnhait ferner hin Theil zu nehmen hofe, die
ich mich gehorsambst empfehle, und mit gezimender
Hochschätzung verbleibe Meines Wohl Edel gebohrner
Hochzuehrend Herrn

Dotis den 28 September 1785

dienst-willigste
Deresia Grossman
baumeisterin

26.

1790 augusztus 18 Totis

Anton Gött építész levele Balásövits Mihály egri püspöki titkárnak. Elküldte Weber pallérnak az üveg- és hajtatóházak építési tervét. A „barlangról” az áccsal tárgyal. 14 nap múlva tud a devecseri tervről tárgyalni. Kisebb hírek Tatáról.

Lelt.sz.: 75.156.52.

Eredetije félves papíron idegen írással és sajátkezű aláírással.

Eohl Edelgeborn
Insonders hochzuehrender Gnädiger Herr Herr !
Ich habe unter heutigen Dato Pallier Weber,
den Bau-riss, der Glas und treibhäuser überschicket,
alwo im Wesentlichen nichts ist abgeändert werden;
sondern der Riss ist so ein gerichtet, dass der Pallier
ohne Schwierigkeiten nach Verlangen Euer Gnaden
volkommen arbeiten kan.
Nicht minder habe auch eine Zeichnung der Fenster, alwo
der Tüschler eben sicher darnach arbeiten kan, mit bei-
gefüget; wobei nach Belieben Euer Gnaden kan

Hand an das Werk gelegt werden.

Wegen der Grotte habe mit den Zimerman gesprochen
welchen dieser Antrag sehr gefreut, damit doch über-
all etwas anders wird, und War nicht hir Nachahmer
gehalten werden, Um aber es nicht rein zu machen
1790. 18. Aug.

ist wirklich mit Zigl Einwandig zu mauern das beste.
Ich habe es zwardem Pallier so vorgeschrieben; und hofe
auch bei Euer Gnaden Beifal zu finden. Die Arbeit ge-
het geschwinder und wird doch etwas gleich sehen
An dem Devetserer Riss bin ich eben in bester Ar-
beit begriffen, und hofe binnen 14 Tage damit bei
Euer Gnaden meine Aufwartung machen zu können
Von Totisser Neuigkeiten kan ich Euer Gnaden berichten,
dass HE v Szentivány, als Prefect öffentlich durch
den Grafen Franz Eszterhazy, hergestellt, und
bestätiget werden, von Regenten war noch keine Rede
die Muthmassung ist auf den HE Ignat: v Bezerédj,
Er war auch bei der Instolation des HE Prefecten,
dieses alles bezieht sich nur auf Totis, Von Gesztes
weis niemand zu sagen was da vor gehen wird

Womit ich mich Dero fernrrer Wohlwohln
in aller unterthenigkeit empfehle, und behare
Euer Gnaden

Totis d. 18^{ten} Aug: 1790

unterthänigster Diener
Anton Gött
Baumeister

27.

1790 december 13 Totis

Anton Gött építész levele Balásövits Mihály (?) egri püspöki titkárnak. Hoblitz ácsballért parancsra azonnal hívatta, de jelenleg nyílt öntéssel van elfoglalva és így nem tud a távoli fakitermelésen résztvenni. Egy-úttal beteg is. De ezzel sem lesz fennakadás a malomépítésben és fog sikerülni az ottani ácsokkal találkozni.

Lelt.sz.: 75.156.48.

Eredetije negyedíves papiros idegen írás és sajátkezű aláírás.

Wohl Edelgebohrner
Insonders hochzuehrender Gnädiger Herr Herr !
In Anbetref des Zimer Palier Hoblitz haben
ich auf dero Befehl gleich ruffen lassen, allein seine
dahin kunft ist jetzo unmöglich, indem selben mit
einem böss offenen Gus behaftet ist und hart gehen
vielweniger sich in einem Entfernten Waldholzschatz
einlassen konnte. Meines Erachten glaube ich, Euer
Gnaden an ihm gar keine Rechnung zu machen, denn er
ist mehr krank, als gesund. Damit aber der Mühlbau
denach nicht gehemet wird, Werde mir alle Mühe geben
eine Berechnung des bevorstehenden Holzschlages aus zu
fertigen, und solche mit Euer Gnaden, und dortigen Zim-
mermeister eine Abredung treffen; Ich werde mich

in Anbetref dessen Euer Gnaden noch in die-
sem Jahre erkühnen, meine Aufwertung zu
machen. Der ich in aller Hochachtung alstäts
beharre

Euer Gnaden

Totis d: 13^{te} Xbr
1790

unterthanigster Diener
Anton Gött
Baumeister

28.

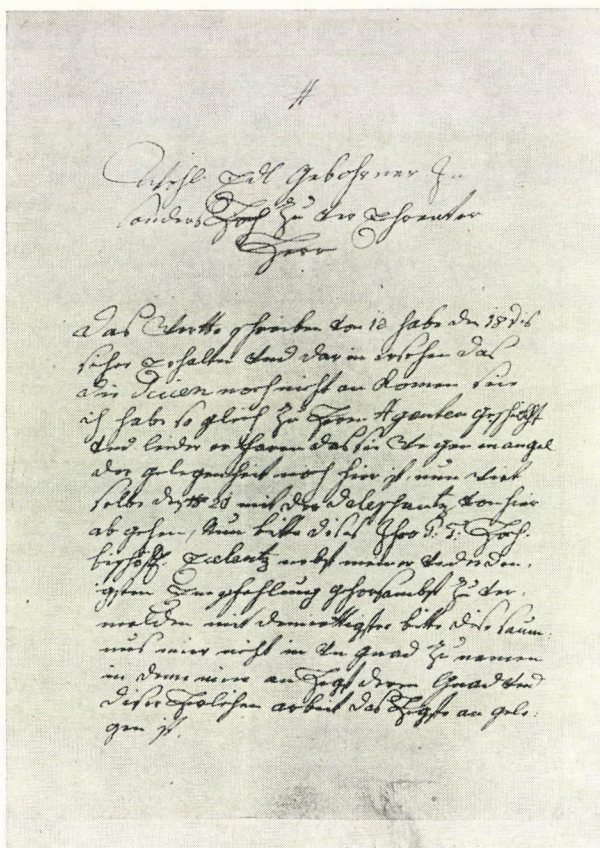
1791 május 2 Totis

*Anton Gött építész levele a pápai várkastély prefektusának. A deve-
cseri templom tervét és a bakonyi szőlőszőlő tervét átküldi. Ottlétekor
nem tudott beszélni a prefektussal. A „barlang” miatt utasította a pallért
és a tervet a prefektusnak átküldte. Továbbra is várja az újabb parancso-
kat és a pallér azok szerint fog dolgozni.*

Lelt.sz.: 75.156.53.

*Eredetije félves papíron, amely kissé megbarnult, saját írás és alá-
írással.*

Wohledelgebohrner
Gnädiger Her Her Prefect
Gemäss dero Ver langen über sende Ich den
Riss der Devetserer Kirchen, nebst der Sziser
Kanzl Riss, Es thut mir uber sehr leid, der
Ich die ursache dieses verlangen, nicht so gleich



3. Maulbertsch levele 1780-ból (első oldal)

einsehen kan, Indem ich über beydes mit
Euer Gnaden noch zu sprechen hätte, welches
bey meinen dortseyn, nicht geschehen konte,
und die Umstände nicht zu lästen, Jedoch es
wirdt schon noh Zeit komen wo ich die Ehre
mit Euer Gnaden zu sprechen haben wer der
Wegen der Grotte habe ich den Pollier berichtet
und Ihnen den Riss überschicket so wie so lehr
ungeleget ist, Nun belieben Euer Gnaden

nur zu befehlen ob es so sage Ver-
bleiben hat oder wie es weiter damit
zu gehen soll, der Pollier wirdt ge-
gen dero befehl, sogar Arbeit gewiss nach
Verlangen betreiben Indessen Ich : aller
Hochachtung . . . Ilstüits beharr
Euer Gnaden

Dero dienstschuldigste Din
Anton Gött
Baumeister

Totts der 2 May 1791

29.

1780 november 19 Wien

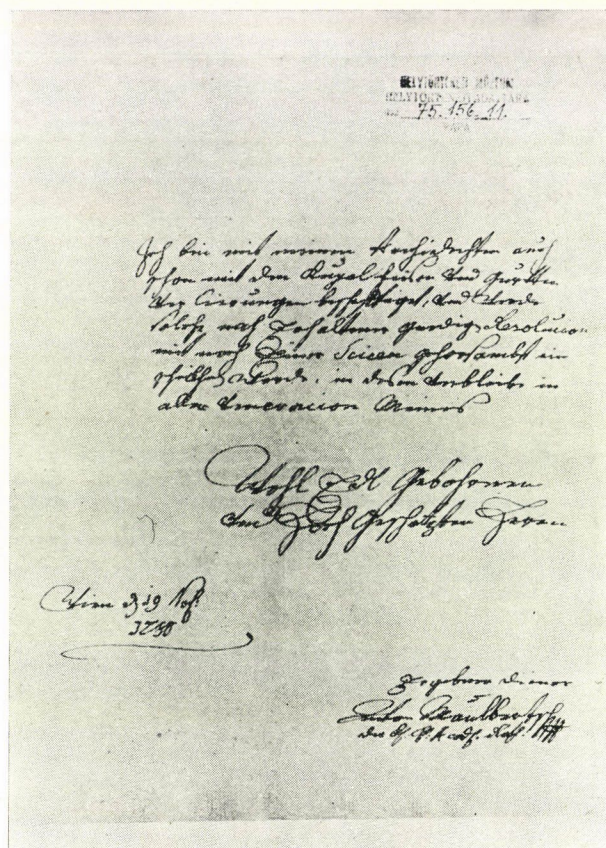
Anton Maulbertsch freskóművész levele Balasovits Mihály egri püspöki
titkárnak. A vázlatokat az ügynöknek elküldte, de azok tévedésből még
Écsben vannak. Majd a postával 21-én fognak onnan elindulni.
Jelen munkáját pazarnak mondja. Segítségével a kupolaszékék és a
sávok díszítésével van elfoglalva.

Lelt.sz.: 75.156.II.

Eredetije féltves papíron, nehézkes, sajátkezü írással és aláírással

Wohl Edl Gebohrrer Zu
sonders Hoch zu ver Ehrenter

Herr
Das vierte schreiben von 12 habe den 18 dis
sicher Erhalten und dar in ersehen das



4. Maulbertsch levele 1780-ból (második oldal)

die Scien noch nicht an komen sein
ich habe so gleich zu Herr Agenten geschickht
und leider er faren das sie wegen mangel
der gelegenheit noch hier ist, nun virt
selbe der 21 mit der Deleschantz von hier
ab gehen, Nun bitte dises Ihr P: T: Hoch
bischöfl: Exelentz nebst meiner vededen:
gsten Empfehlung gehorsamst zu ver-
melden mit dinertigster bitte dise saum-
mus mier nicht in un Gnad zu nemen
in demeniren an Hogst deren Gnad und
diser Herlihen arbeit das Hogste an gele-
gen ist.

Ich bin mit meinen Archidehten auch
schon mit den Kupel feösen und Gurtte
ver Cierungen beschefftiget, und werde
solche nah Erhalten gnadigs Resolucio
mit noch Einer Scien gehorsambst ein
schickken werde in dessen verbleibe in
aller veneracion Meines

Wohl Edl Gebohrrer
und Hoch Geschetzten Herren
Wien d 19 Noh:
1780 zugebner Diener
Anton Maulbertsch
der K.K.Acad.Rath

30.

1782 július 5 Pápa

Anton Maulbertsch freskóművész levele Balasovits Mihály egri püspöki
titkárnak. A középső kupola festésével elkészült. Színharmonizálásának
pazar jellemzése. A második kupolán a ruha és a jelenetek változtatásáról
bizonyos fényekről készült vázlatok felterjesztése. Grossman vázlata
alapján egy ügyes szobrász faragja meg fából a modellt. Minden „Cari-
dele” a templomban kemény fehér kőből készült, hármát már beáranyoz-
tak ebből. Grossman művészi érzékének dicsérete.

Lelt.sz.: 75.156.24.
Eredetije féltves papíron, rossz saját írással és aláírással. Külső részen
levéltári feljegyzés.

[illegible]

5. *Maulbertsch levele 1782-ből (első oldal)*

6. *Maulbertsch levele 1782-ből (második oldal)*

7. *Maulbertsch* levele 1782-ből (harmadik oldal)

8. *Maulbertsch levele 1782-ből (negyedik oldal)*

geschickter bildhauer eines in holtz vorhero schneiden soll. Vorhein gedanckhen um allo Diuiculdetten zu vermeiden, so wohl wegen nottwendiger sterckhe das last als anderem, wir wehrens und wer steigt hin auf wen weillen in der gantzen Kirchen alle Caridele von dem hartten weissen stein seid, und schon drei Recht schon vergoldet, seind, auch dise von nemlicher art gemachtet würden. ich bitte aber und Entziehe mich, damit ich genug nicht im fremde schwanken Eingehohlen dratto diser Sache im Dann Ihro Excellenz einen sehr geschickhten Kinstler an Herren Grosman haben, desen Kunst und geschickhtlichkeit dises ist, welcher das bessere schon anratten und befolgen wirt. Dises bitte nebst nie inem weder dringten Purpes Kus Ihro Excellenz bescheidenst zu vermelden Hogst, welcher mich in dieftester Ehrhorcht Eingehohlen las. Wohl Edler Herr und Freund ich winschte nur das ich die Ehre haben kente Persenlich die selbe zu verEhren das hoffente glikhe wirst eine es Zur anderer Zeit vergenen, mit disem bedeire das ich gegen die selbe allzeit mit gresten homeracion sein werde meines Wohl Edl Gebohrnen Herren

Papa d 5^{ten} July

1782
an die Hochwerte Herr
Officier mein Complement

Ergebener Diener
Anton Maulbertsch

31.

Dátum nélkül, valószínűleg Wien

Hubertus Maurer festőművész levele Balásovits Mihály (?) egri püspöki titkárnak. Esterházyval megbeszélés alapján a kiválasztott vázlaton dolgozik, amelyet hamarosan szállítani fog. Esterházy kijelentette, hogy Procopi az anyagokat a helyükre tette; jól mutató figuráival már előre van éppen úgy, mint a tabernákulum mellé kerülő anyagokkal. Nem tudta, hogy mikor utazott el Esterházy.

Lelt. sz.: 75.156.5.

Eredetije negyedíves papíron saját írással és aláírással.

Wohledelgebohrner Herr !

Ich habe die Ehre denenselben für alle erwiesene Ehre ergebenst zu danken, und zugleich zu melden: dass S^r Excellenz beliebt haben, Ihnen Entwurf zu wählen. Ich hatte selbst die hohe Gnade mich hierüber mit S^r Excellenz zu besprechen, und arbeite gegenwärtig an der gewählten Skize, welche ich sobald möge zu liefern gedenke, weil S^r Majt. bis 1^{ten} 8bris in Pest einzutreffen gedenken. Sonst haben S^r Excellenz ein Vergnügen geäußert

dass der Herr Procopi die Engel bereits aufgesetzt, auch mit seinen figuren, welche gut ausfallen werden, schon so weit gekommen ist, so wie auch mit den Engeln, welche zum Tabernakel kommen.

Den Tag waren S^r Excellenz von hier abreisend werden habe ich nicht erfahren können. Übrigens aber kann ich denenselben versichern, dass icht mit grössten Ergebenheit und Hochachtung verharre

Euer wohledelgebohrner Herr
ergebenster Diener
Hubertus Maurer k.k.Academi Maler

N.S.

Ich bitte, höflich unbescherehrt
meiner höfl. Empfehlung an
H.Procopi und an den H
Baumeister,

32.

1783 szeptember 30 Wien

Hubert Maurer festőművész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Levelét megkapta és értesült, hogy különböző oltárképeket akar Esterházy vele festetni. Elfoglaltsága miatt 14 nap múlva érkezik csak Pápára. Jelenlétére szükség lesz, mert a helyszínen fogja a képek ügyét Esterházyval megárgyalni és ezek alapján felvázolni.

Lelt. sz.: 75.156.27.

Eredetije negyedíves papíron saját írással és aláírással.

Wohledelgerborner

Insonders Hochgeehrtester Herr !

Ich habe dero sehr werthes Schreiben erhalten, und daraus mit Vergnügen ersehen dass S^r Excellenz der Herr Bischof, mich mit ihren Befehlen beehren, und verschiedener Altarblätter von mir malen lassen wollen. Ich werde mich bestreben diese Ehre, und S^r Excellenz hohen Beyfall zu verdienen; nur bitte ich in Absicht auf die Zeit eine kleine Nachsicht !

Eine sehr dringende Arbeit hült mich zurück, sonst wurde ich sogleich abreisen: aber in 14 Tagen werde ich zuverlässig in Papa ankommen. Meine Gegenwart ist selbst nöthig um mit S^r Excellenz die Stellung der Gemälde zu verabreden, und als denen Skiziren zu können.

Ich bin mit der vollkommensten Hochachtung
Euer wohledelgeboren

Wien d 30^{sten} 7bris 783

ganz ergebenster Dr
Hubert Maurer

33.

1784 október 17 Wien

Hubert Maurer festőművész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Előbb érkeztek volna meg a vázlatok, ha tudta volna, hogy azokat Pestre vagy Budára cimezze. Migazzi bíboros látta a vázlatokat. A magyar kancellár révén jutott el a pesti szervitákhoz. Reméli, hogy a vázlatokkal Esterházy úgy lesz megelégedve, mint ahogy tetszettek azok Migazzi kardinálisnak. Ez utóbbi látogatásakor éppen a szentháromságot festette. Tanult az itáliai festőktől, a Vatikánból vette a mintát Szt. István ruházatához. Ha erre kap elgondolást, akkor megrendeli a vásznat, mivel a színek nem tartósak.

Lelt. sz.: 75.156.39.

Eredetije féltves papíron sajátkezű írással és aláírással.

Wohledelgebohrner Herr !

Die Skizzen wären eher gekommen, wenn ich gewust hätte, an wem ich dieselbe In Pest oder Ofen adressiren sollte; nachdem S^r Eminenz der Herr Cardinal von Migazy die Skizze bey mir gesehen hatte, ohne mir solches sagen zu können, wo man solche hinsenden solle, bis ich endlich auf Binreiseung S^r Excellenz des ungarischen Herren Kanzlers, den Solicitator / weil der Herr Agent abwesend ware angetrosten habe: obwohl ich von meinen Tag auf den andern bestellet worden; und welcher

mich an die Patres Serviten in Pest angewiesen, um solches als dann an S^r bischofl Excellenz nach Erlau zu überschicken. Ich wünsche dass S^r Excellenz so zu frieden wären, wie S^r Eminenz der Herr Cardinal v. Migazi. Er hat zwar angestellt, dass die He Dreyfalltigkeit dabey seyn sollte, da ich ihm eben gemeldet habe, dass sie ich schon im Plafond befindet, so war er zu frieden, befahl mir aber, mir bey S^r Excellenz den Herren Bischof besondere Ehre zu machen. Sollten also Euer Excellenz die weisse Kleidung von heil Stephan nicht anständig seyen / obwohl ich sie von

von den gelehrtesten Malern in Italien gefunden habe, und zwar im Vatican selbst; / so bitte ich mir solches zu melden so kann ich ihn im ordentlichen Levitan Kleide kleiden. Ihren Euer Excell. die Eintheilung ausständig ist, wünschte ich Nachricht zu erhalten, damit ich die Leinwand bestellen könne, indem sonst die Farben von keiner Dauer sind, und ich doch gerne so glücklich wäre, Euer Excell. und meine Ehre zu vereirigen.

Es ist mir leid, dass ich Ihnen so viel beschwerlich bin. Ich wünschte Gele-

9. Maurer levele 1784-ből (első oldal)

10. Maurer levele 1784-ből (második oldal)

II. Maurer levele 1784-ből (harmadik oldal)

12. Maurer levele 1784-ből (negyedik oldal)

genheit zu haben, dieses zu ersetzen;
mich höflich empfehend verbleibe mit
aller Hochachtung.
Wien d. 17^{ten} 8bris
784.

Dero ergebenster
Diener
Hubertus Maurer
k.k. academi Maler

34.

1780 december 31 ?

*Franz Sigrist festőművész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkár-
nak. Boldog újévet kíván és reméli, hogy Egerbe érkezésénél is a régi
barátság áll majd kettejük között fenn.*

Lelt. sz.: 75.156.13.

*Eredetije féltves papíron sajátkezű írás és aláírással, kívül gyűrűs
pecsét két szélő töredéke.*

Den 31 tn Decemb 780

Edler Herr Secredarius
Euer Edel Nehmen mit Ungüdig das ich mit meinen wenigen
Zeillen ihnen incomdiereoder über lästig falle, allein ich
kam mich doch mit Enthalten, Euer Edel ein glückseliges
Neues Jahr anzuwünschen, sambt langes Leben und stöde ge-
sundheit, wie auch wegen auss wolle promotion
wie ich Von der Ver enderung des fürtreflichen lugi schicken
mus und kan seine Hoch gnästlen Excellenz begnadet worden
seyen, wegen solcher promotion ich ihnen dem Gradulene,
und wie ich hoffe unsre alte ferundschaft wegen ich wider
nach Erlau kom für mich nicht weniger als zu Ven Von ihnen
erbitte verharre in allen hochachtung dero breitwillig

Franz Sigrist Mahler

Címzése:

Zu kommen an dem Wohl-
Edlen Herren Secredarius.
Michael v Palachawiz meines
Hoch-geerten Herren und freund
zu beliebiger Treffung

35.

1782 június 1 Wien

*Franz Sigrist festőművész levele Balásovits Mihály egri püspöki titkár-
nak. Kéri, hogy személyesen beszélhessen Esterházyval. Hamarosan
utazna és akkor megköthetnék az „üzlelet”. Mikor portrét ült, említette,
hogy Esterházy újabb rendeletet fog tenni.*

Lelt. sz.: 75.156.22.

*Eredetije féltves papíron sajátkezű írás és aláírással. Címzése német és
francia nyelven. Gyűrűs pecsét két fél töredékével elmosódott rajzollattal.*

Edlester Herr De Balásovits

Der mir so Kostbare, und Langwierig Zeit-verlus Zum aller-
grösten schaden meiner und das ganze Hauses, heiss mir die
Feder an Sie mein Edlester Herr Zu Ziehen, und Sie Zu ersuchen,
Bey Sr Excellenz für mich das Wort Zu sprach Eine Baldige
abreis, zu meinem noch so Wichtigen gescheft Zu Überstiegen,
und es erhalten Zu können, Die Wille ich den Saal Zu stendi-
gen und Zum gutten Ende bringe möge, gedenke, Ich hoffe auch
nicht, mich bey Sr Excellenz verstehlet Zu Haben, wegen dass
ich den 8 Novemb: Von Erlau nach Wien abginge, Die weil ich
Sie Edlen bey noch Sizung dero Podraet gesagt habe, ob Ser
Excellenz etwan was anbefohlen Von einem Wieder geschäft,
Von Ihnen aber Vernommen, dass Sie nicht Wüsten, dass Ser
Excellenz etwas anschaffen wollen, weis also durch mich,
das ich Von Erlau gienge nichts andres, geschehen, als was
ich mit gesezter Vernunft Habe thun Solle, auch wegen abgang
nitzlicher geschäften, danach mich verköste müsste, und meinem
Hause Zum schaden gewesen war. Ich hofe also Von Ihnen mein
Edlester Herr Secreteur, das böste für mich bey Ser Excellenz
Zu bewirken und eine baldige abreise Erfahren Zu können. Der
mich und Meiniger gehorsambst Emfhele und mit aller Hoch-
achtung verharre Dero gehorsambst vergebener

Ihr er
Wien, der 1^{er} Juny 1782

Diener Franz Sigrist Mahler

Címzése: A Monsieur
Monsieur De Palascowits Secreter
Ches Son Excellenz Comte Chals
De Esterhasy, Eveque de Erlau
per Raab a Papa

In fal herr Secreteur
nicht Noch In Papa sich
Befinden soll, bitte Nach
Erlau abzugeben.

36.

1781 március 11 Pressburg

*Johann Messerschmidt szobrász levele Balásovits Mihály egri püspöki
titkárnak. A pápai plébániatemplom főoltárának modelljét a hozzá
tartozó tervdarabokkal együtt Győrbe küldte. Innen még nem érkeztek
előbbi tárgyak Tatára Grossman értesítése szerint. Ezért a levélíró újra
intézkedik fenti ügyben.*

Lelt. sz.: 75.156.16.

*Eredetije féltves papíron, saját írással és aláírással. Kívül a papír
tintapecsét.*

Wohlgebohrner

Hochzu verehrendsten Herr v Balasovits!
Den 11^{ten} February habe ich benent das Model zum Hoch
altar, Samt denen Rissen zu einen Verschlag
nachen Raab abgeschicket, und das fuhrlohn wie
zu felnerischen Zeiten bezahlt, hingegen Schreibe
mir der Herr bau Meister das solches in Todis
noch nicht eingetrofen, ich suchte Jaher den fuhr-
man welchen ich selbes abzuführen übergebe
also bald auf, welchen mir erwiderte das er
es den 6^{ten} Febr richtig zu Raab beymroths
Ochsen abgegeben habe, schreibe daher als den
Herrn Baumeister Grossman als bald des
sothanes Modell sich allschon in Raab befinde
und ich Zweifle auch nicht das der Baumeister
ein solches schon zu Handen werde bekomen
haben womit mich in dero wohlgegogenheit und
Gnade ganz gehorsamst empfehle und meine
Handkus seiner Excellenz und mich Ihnen in dessen
Gnade besten an zu empfehlen. bitte Presburg
den 11^{ten} März 781

Euer Wohlgebohrn

unterthäniger diner
Johann Messerschmidt
Bildhauer

37.

1784 november 22 Pressburg

*Johann Messerschmidt szobrász levele Balásovits Mihály egri püspöki
titkárnak. Elmaradt fizetése miatt panaszodik, ebben Grossman sem
volt segítségére. Kéri pénze érkezéséről az előzetes értesítést.*

Lelt. sz.: 75.156.34.

Eredetije negyedíves papíron sajátkezű írással és aláírással.

Wohlgebohrner

Gnädiger Herr pr
Euer Gnaden nehmen mir nicht zur ungnad auf, dass
mich unterwinde mit meiner Zeillen zu behelligen
den umstand aber der bishero noch nicht erfolgten
bezallung, nötiget mich bey Euer gnaden hilf. an-
zusuchen, Es wird deroselbten annoch erinerlich bey-
fallen, wie dieselbte noch zur Zeit als Selbte Bey Sr
byschöflichen Excellenz Von Erlau Secretair waren, mit
mir über die Verfertigte Modellen der Letzte accord ge-
trossen worden seyn; der ausstand dauert bereit
über drey Jahr, und weiss noch nicht wer mich bezallen
solle. ich erkundigte mich dessen schon zum öftermahl bey
dem Toteser baumeister Grossman welcher mich
anfanglichen jeders mahlen mit Leeren wortte Ver-
tröstet, ich würde schon bezallet werde, es wäre ja
nicht Verloren, da ich ihnen aber derowegen Letztlich
wiederung zugeschrieben, gabe es mir eine ganz
Verdrässliche antwort, mein Geld Lige schon zu
Papa bereit, und er grossman werde Vor mich das

geld nach Pressburg zu schiken keine unköste auf sich nehmen,
dahero bitte Eur gnaden unterthänigdieselbte habe
die Hohe gnade Von mich, mich nur mit wenigen Zeillen
zu würdigen, wohin es an wenn mich dessent-
wegen zuwenden hätte, Von welche mir erzeigende
beziende gnade, mit allen hochachtung erharre
Euer Wohlgebohrn
Pressburg dn 22^{er} 9bb

784

unterthgehorster
Johann Messerschmidt
Bildhauer

38.

1783 szeptember 21 Wien

*P. Jakob Prokopi szobrász levele Balásovits Mihály egri püspöki
titkárnak. A pápai plébániatemplom 4 anyaga az elhelyezésre kész.*

Grossman is meggyőződött erről személyesen. Itt érdemes azokat rak-tározni. Kéri érték az áruk felét, mert szüksége van a pénzre a mun-kája miatt és a genovai márványt kölcsönözte. Kéri a szerződésben fog-laltak betartását. Lakáscímét is közli.

Lelt. sz.: 75.156.31.

Eredetije féltves papíron, sajátkezű írás és aláírással. Külső oldalon két részben gyűrűs pecsét nyomával és IP monogrammmal felső töredékével.

Wertester Herr!

Die 4. zur Pupa Pfkirche geherigen Engel sind bis zum auf-sezen geheriger massen wolkomen fertig, wie solche der Hh: baumeister Grossman bei seinem hier sein schön in augen schrin genauen; nur aus ursach zeit und überflisige unkosten zuersparen finde ich es erretsam benanten Engel hiervests zubewahren, was ich schon den Hh: Baumeister an Sr Exl: zu berichten ersucht habe, wan es also Sr Excl: belibig ist meine gehorsamste bit, um mir ungefehr die Halbscheid wen Acordmasige zahlung geanzuwisen, da mit ich eines Theils in meiner arbeit un ferhinderlich werthafter ban, zweitens meine Geno weser Marmor erlihen ich Stündlich erwarde Laut meines Contracts der zwischen mir und meinem Liveranten geschlossen ist richtig bezahlen, und nach also volkomener verfertigung samtlilhen Stataen zur bestimmten zeit meine Livrang samt gehe-rigen 1783.21.Sept orth aufsezen alles zum gros-ten vergnigen Sr Exl: auf einmahl nach meinen besten kräften bewerbsteligen könne, Bite demnach mein wertesten Freund dies-es bei S-r Exl: bestens verzutaugen und mir seine Befehle sobald es imer sein kan zuverstehen zu geben, in erwertung dessen verhare ich mit gezimender Hochachtung Wien den 21^{ten} 7bris 783

auf dem Strazschen Grund
Bei Maria Fensedl No 180
Címzése:

Von Wien

Dem Herren
Herren Michael Balásovits
Secretaire bei Sr Exc: Bischof
v Erlau zugestellten
in Ungarn a Papa

vergebenster Diner
P. Jakob Prokopi
Bildhauer

39.

1783 szeptember 29 Wien

P. Jakob Prokopi szobrász levele Balásovits Mihály (?) egri püspöki titkár-nak. Gratulál Mihály-napra. A kért szerződés-másolatot elküldi. Előbbi kérését megújítja a pénzösszegért. Elkészítette volna a 4 márvány szobrot Pápán is. A szobrok kidolgoz-át és azok szállítását szorgalmaz-ni fogja. Maurer 14 nap múlva teszi tiszteletét és erre vonatkozóan írni fog. Szeretné alkalomadtán kérését előterjeszteni és erről már tájékoztatta Maurert.

Lelt. sz.: 75.156.30.

Eredetije féltves papíron sajátkezű írás és aláírással.

Wertester Freund!

Eher vortgesprengte habich die Ehre ihnen zudero Glor-reich naheres feste zugleich durch die mächtige arbeit des grosen Himels Fiasten St Michaels alles ordentlihe gute Leibs und der Seele auf annoch sehr ville Jahre zu meinem grosten vergnigen von Gott anzuwünschen, welches ich durch übersehen bei vorgehenden schreiben zu entschuldigen bite, anbei überschike zugleich die anferlangte Copie des Contracts, sie werden sich aber zuerrinnern belieben dass in solben wie hir richtig zuersehen ist nur die haupt Summa des ganzen betrags angesetzt werden ist, ich ersuche sie über abermals wertester Freund ungenehmhaltung meiner vorigen bitte bei S-r Exl anzuhalten, wo ich mich überigens verpflichte bis zur wiedergezimenderzeit ganz ruhig in diesen falle zu be-tragen, ich mechte auch wohl mit grösten vergnigen die vir Marmorn Statuen nach S-r Exl haben verlangen In Papa verfer-tigen wan nicht solche gegenstände die ich Theils beim Schluse des Contracts theils auf noch almaliges hohes verlan-gen gehorsamst brauchten wil 1783.29.7bris vorhanden weren, ich bite aber S-r Exl zu versichern, dass ich meine ausarbeitung der Statuen wie auch die Liewerung besorgen werde, da S: Exl werden mit meiner vorsicht auf Thatigkeit nach meinen schelichsten wunsche befridiget sein, der Hh. Maurer von welchen ihnen belibig war mir zu melden wurd unge-fahr in virzen Tagen Persönlich die Ehre haben aufzuwarten, welches er durch eines schreiben unterdessen benachrichtigen wird, wan unterdessen gelegenheit vorhanden were mir eine bite zugeweren war es mir sehr angenehm wo aber nicht se habe ich dem Hh Maurer schon der meinung zuverstehen gegeben, ich wider habe freylich meinen obigen wunsch, womit mich den in dero bestes anderken howlichst empfehle und verhare wie Anderzeit Wien den 29^{er} Sept 783

dero Ergebenster Diner
P Prokopi

40.

1783 november 3 Wien

P. Prokopi szobrász levele Balásovits Mihály (?) egri püspöki titkár-nak. Utban van a genovai márvány. Örül, hogy rendkívülien tetszett a 4 angyal-szobor. Akkor lenne megelégedett, hogyha műveinek csak művészi értékét vennék észre. Utóirat: Nincs koldus sem az utcán, sem a templomokban.

Lelt. sz.: 75.156.46.

Eredetije negyedív papíron sajátkezű írás és aláírással.

Wertester Herr!

Ich dine hir mit, dass ich Gott Lob reht es widerum hirorts angekoman, dass erste aber was ich vernomen war dass mein Genoveser Marmor in anzuge ist, man versichert mich auch anbei mit besondern vertheilen aufs neje, diesen erwarde ich den mit begerd, und um so vil mehr dieweilen ich anbei wie die beste gelegenheit haben werde mich widie so günstige aunahme und höchste Beifal Sr. Exl meiner lezt geliverten 4. Engeln nach meinen vermögen da albar zu erzeigen, dan eines waren bünstlers sein Zil vir auch glikseligkeit ist, von Erhabenem mit beifal bechert zu werden, wesen ich mich Schmeichle wan man mich nicht nach dessen werten sondern nach Werke beurtheilen Thus, bite als wertester noch ein mahl bei Sr Exl meinen unterthenigen dank abzu steten womit mich mit gebehrender Hochachtung empfehle als dero Wien den 3^{ten} Nov 1783

ergebenster diner
P Prokopi

P.S. Was ich versuherste warheit in Neyekeiten dinen Ja ist dass hinerts gar keine betler nicht zu sehen weder auf der gassen noch Kirchen. Mit beilage der neyeste Schrecksfuhrt der Tirken. An dem Hh: Baumeister bite ich Howliche Empfehlung.

41.

1784 szeptember 6 Wien

Philip Prokopi szobrász levele Balásovits Mihály egri püspöki titkár-nak. Pápára érkezéséről levélben értesült. Küldemény Maurernek. An-gyalainak elhelyezését várta azok leszállítása után. Ez csak a következő évben került sorra és így nem takaríthatott meg újabb kiadásokat. Újabb parancsot vár és azt pontosan szokta teljesíteni. Maurert üdvözl.

Lelt. sz.: 75.156.35.

Eredetije féltív papíron sajátkezű írással és aláírással. Kívül a címzés idegen írással. Kívül a fél gyűrűs pecsét maradt csak meg.

Hochzuehrender Herr!

Dero in Papa gliklihe ankunft habe ich auf der werten Schreiben mit gröster Vergnigen vernomen, auch deine ich hirmit dass ich nicht habe ermangeln lassen, dass überschik-te an den Hh Maurer eingenhändig zu übergeben wobei er dass seinige zuthun nicht unterlassen wird, in beterf aber ver-zezung meiner Engel in der Glori were mir zwar sehr Lib gewesen wan es hete bei abliverung dieser gegenwärtig in wert habenden Stauten geschehen können welches zwar erst dass binstege Jahr täglich gesehen kan dieweilen ich zeit wie auch kosten erspart hatte, Doch bin ich widrigen fals bereit S^f Exel: Befehle püktlich wolzu- 1784.6.7bris

zihen weswegen ich den dero werte befehle erwarde, in dessen verhare ich mit gezimender Hochachtung als Meines Hochzueh-renden Herrn dero

ergeben ster Diner

Von den Hh Maurer

P Prokopy

eine gehorsamster
Empfehlung
Wien den 6^{ten} Sept 784
Címzése: aus Wien
Monsieur
Monsieu Michel de
Balásovits
present
in Ungarn
p Rab a Papa

42.

1784 október 24 Wien

Philip Prokopi szobrász levele Balásovits Mihály egri püspöki titkár-nak. Miller márványfaragó kérésére kíván minden jót. A második nagy szobor felállításával volt elfoglalva, és baleset révén a fején több sérülést szenvedett. Ez év okt. 12-től ágyban kezelte magát. Baleseténél sem az

embereinek, sem a szobornak baja nem esett. Maurer üzeni, hogy már 9 nappal fenti dátum előtt elküldte Esterháznak a Szt. István szobor öltöztetéről készített váslatát.

Lelt. sz.: 75.156.38.

Eredetije féltves papiros sajátkezű írás és aláírással.

Hochzu Ehrender Freund!

Gleich zu meinen besondern vernigen durchdemHh: Marmorier Miller dero Erförderung die Ehre zuvernehmen hatte, so winsche ich zu solchen aus meiner gegen ihnen warmen Brust von dem Himmel alles gedeiliche anbei mich auch besonders gliklich achte dass meine getröstungen und winsche doch das vertrauen genoss sein leyten meinen aufenthalte bei ihnen, jetz vonseiten Sr Exe: in erfüllung gebracht worden sind, Zugleich habe ich die Ehre ihnen zu dinen dass sich bald ein vor mich ungünstiger augenblick ereigert hätte, den daich Erztens mit aufstellung der zweiten grossen Statue beschef-tiget war und anbei einen drohenden falle vorzukomen eilte so war ich durch ein engefehr hingerissen und auf dem Kopf durch einen fal auf fillen orten stark verwundet worden 1784 24 8bris

so dass ich die zeit her von 12^{ten} dises meisten betlegrich unter den fänden eines Chirurgi habe zu bringen misten heite aber bin ich Gottlob wiederum das erstemahl Mass hören gewe-sen um mich bei Gott vor seinem Schuz und verlihrer grensung Theils dankbar zuerzeigen, übergens werdeich aber von Gott-wil bald widerum erkomen hergestellt werden, beidiesen zufal-le aber ist sonsten weder von meinen Leiten auser einen schrecken weder an der Statue in geziegsten wass beschädigt werden, mit diesen mich den in dero gewogenheit gehorsamt empfehle und beim in aller Hochachtung Dero Wien den 24^{ten} Oct

vergebenster diner

1784

P: Prokopi

P:S: Der Hh: Maurer dem ich gester da er mich besuchte dero ErförderungComunicirte war darüber eben ungemein vernignt zugleich mich aber ersuchte ihnen zu berichten, dass wan S^r Ex: an der Skizen welche er schon gestern vor acht Tagen nahe Erlau bei A Stephan seiner Kleidung zu erinner hetten nebst einen brife an sie abgeschickt hätte etwas er bereit war solches mit aller genauigkeit wolzu gehen und zu nedern Nebst seiner gehorsamster Empfehlung

43.

1787 május 15 Wien

Philíp Prokopi szobrász levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. 14-én levélét megkapta. 18-án személyesen akart megjelenni; Vinczer ellenben kéri a bocsánatát és ígéretet tesz.

Lelt. sz.: 75.156.44.

Eredetije féltves papíron sajátkezű írás és aláírással. Kívül a levél négy sarkán a gyűrűs pecsét kis töredéke. Két sarok kiszakítva.

Wohl Folgebohrn Hochzu Ehrender Herr

Das werthes Schreiben habe ich den 14^{te} dises zu meinen vernigen erhalten, himit auch zu dero Befehl disse ich hatte wan Gott wil den Künftigen Samstag als den 18^{te} dises zu dero diesen Persönlich zu erscheinen, der Herr Vinczer aber bitet vor dieses mahl vermerge einen hirort um aus bleiblihen geschested um entschuldigung welcher aber engsten Tage nach-zukomen war wandeng verspricht. hir mal in der gewogenheit empfehle und verbleibe Euer Wohlfohl geborn der

Ergebenster Diner
P Prokopi Bildhauser
der K Königl Akademie

Wien den 15 May

1787

Címzése: Papa

V: Wien

Dem Wohl Folgebohrn Hoyh zu Ehrenden Herrn Herrn Michael Balásovits Secretair a H Exl bischof von Erlau a

44.

1787 december 28 Wien

Philíp Prokopi szobrász levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Újví jókívándókat. A megrendelt nyárfa-díszítéssel és a keresztelomedencével állandóan foglalkozik. Jövő februárra ígéri. Bécsi címét is közli.

Lelt. sz.: 75.156.43.

Eredetije negyedíves papíron, saját írás és aláírással.

Hocheid geborner Von dero Hochgeertester Herr!

Der libe Gott gebe deroselben dass Neje Jahr, so wie mans nur jemale dem besten Freunde hat wünschen könne, wobei ins besonders en holdes und libenswürdiges Gescheft als zu dero thejersten helfte, mit verstanden ist, dieses und was noch sonsten guttes zu winschen war, dass wird deroselben vonmir wie auch meiner Gatin freilich von Herzen gewünschen, Ich dine aber auch zugleich, dass ich schon das zweite Streiben von deroselben wichtig erhalten habe, und dass jus in nem-licher Zeit insomit der antwort auf es rasche beschäftigt war wie das mit der beimir hohen ertes bestelten Papelen werzirung arbit, wie auch dem Tauf Gefäs in vollen ernste beschäftigt, was ich glaube zu anfang lieftigen Februar soes Gott wil, meine scheliste aufartung anmit wider selben zu machen, anbei ich dan nicht vermangeln werde das anverlangte meglichst zu besorgen und mit zu beneigen. Recht angenehm ware es mir zu lesen, dass ich nach meinem Tode das glik hate von ihn noch beriert zu werden, mein bestreben ist zwar, dass wen ich auch sterbe ich doch leben wil meine lebenszeit aber bin ich jederzeit mit schuldigster Hochhaltung. Euer Hoche Geborene dem Wien den 28^a Dec 1787 ergebenster Diner Philip Prokopi Meine Wohnung ist dermahle Zu der Josephstad zu ende der Furhemans gassen in Graf ditrichstrienschen gewese Garten gebei N 191

45.

? év október 2, Raab

Simon Dumell szobrász levele Balásovits Mihály (?) egri püspöki titkárnak. Jelenti, hogy munkájával készen lett. A következő hetekben a szállítás megtörténhet. A koszorú-hengert és a küllöt egy kocsi-ra teszik és a mellékkocsira. Szalma, kötél kell a jó megkötéshez. Dumell is a szállítmánnyal akar menni. Tehát két építkezési kocsit és egy mellékes kelt.

Lelt. sz.: 75.156.2.

Eredetije féltves papíron, sajátkezű írás és aláírással. Címzése idegen írással. Két helyen a pecsét kis nyomával.

den 2 Ogdober

Woll Eler Herr Herr

Ich habe die Gnad Euer woll Ehr zu Berichten dass die Gantze Arbaít Gántzlich Verfördiget ist und kan auf die zukünftige Wochen als den 4 oder 5 dis Monat Ab geführt werden zu den Krantz wolzen und Keritz ist Eyn wagen mit loidern und Eine plagen sambt stro und strick zur festbindung Veneden so dass ich auch kan mit fahren in allen Trey wagen 2 bau wagen und 1 loider wagen Worinn ich mich in dero Andencken Höfligst Embfehle und Hoch Die Gnad zuhaben in meiner Baldigen Ankunft aller Hoch Achtung Selbsten zu Prechen

Simon Dumell Bildhauer
in Rabb

Címzése:

An den wohledel gestrengen Herr Herrn Secretarius, bei ihro Exclens Biss-hoft von Erlau. abzugeben in Paba.

a) Raab.

46.

1783. október 22. Raab

Simon Dumel szobrász levele Balásovits Mihály egri püspöki titkárnak. Levélét megkapta és a betegsége miatt 3 nap halasztást kér és azután tiszteletét teszi.

Lelt. sz.: 75.156.45.

Eredetije féltves papíron, sajátkezű írás és aláírással, kívül gyűrűs pecsét két szélének nyomai.

Insonders Hoch zu ehrender Her Sécreter

Dero so Hochschätzbahers schreiben habe ich zu recht erhalten und daraus erschen mein Verlangen, als berichte Ihnen sowi dass ich etwas unbässlich bin, und meine Fluss ein Kopf habe, da ich meinen Herrs Doctor befraget, mih zu verreisen, mir aber solche Reiss erlaubet, aber ich bitte in 3 Tagen gedult zu haben, als dann werde ge-wiss meine Aufwartung bey Ihro Excell zu machen, und hofe mit Ihnen hin haltung meines schreiben in Zu, feinden Zeit zu stellen.

Dem ich in allen Estin und Hochachtung Verharre
Meines Hochgeehrtesten Herrn Secretar
Raab den 22. Octob 783.

Ergebenster diener
Simon Dumel
Bilthauer

manus osculor Excellmi Epi et me gratiis ultroneis
demississime recomdans persevero. Suo Dni Prlli.
Süttö 29r Aug 1781

Servus paratissimus
Carolus Adami
Marmoricida
Magister

Címzés:

v Raab

Lkn
Dem Wohl Edln Gebohrner, und Erst
meridieten Herrn Herrn Secretar
grossgnustig zu Handen.

a
Papa.

47.

1781 február 19 Süttö

Carolus Adami márványfaragó mester levele Balásovits Mihály egri
püspöki titkárnak. A tatái márványtömbök fejtését megkezdte. A pápai
oltárok részére eddig nem talált szürke márványt. Ez év Mindenszentek
ünnepére mindkét oltár elkészül. A falszalagok két darabban vannak
a Fellnerrel való megállapodás alapján.

Lelt. sz.: 75.156.15.

Eredetije negyedíves papíron, sajátkezű írás és aláírással.

I. J. C
Perillusttris Domine, Domine mihi
Singul. Colendissime
Hisce ego debita cum Submissione Perillus
tri Dnationi Vrae. Significo, me frustra
marmorea Tatjaniensia rite percepisse.
Laboravi hactenus Sodalibus 13. quae-
rendo marmor Cinereum pro columnis Alta-
rium Papensium: et quamvis hactenus non
tantum omnem conatum meum: Sed insuper
plus quam mille Florenos dictum marmor
exquirendo Impenderim frustra: tentabo
tamen usque futurum pascha: fortasse
de divina benedictione serius reperiam,
quod hactenus frustra exquisivi: assecurando
insimut: quod usque ad festum omnium Sanctorum

Labentis Anni duas Aras exacte para
tu rus, et Suis in locis erexiturus sim. Lesenae
paratae sunt, sed in duobus frustris, in uno frusto
enim sine fractione non averherentur: accedit
quod cum Dno Architecto Feller convenerim: ut
Lesenas non ex uno frusto facere obliger.
Hisce dum Excellentissimo Dno Episcopo
Patrono meo Benignissimo Sacratam dexteram
exosculor: Sum, et emorior
Perill Dnationos Vtrae
Süttö 781
Die 19 Febr

Obligatissimus Servus
Carol. Adami Marmoricida
Magister

48.

1781 augusztus 29 Süttö

Carolus Adami márványfaragó mester levele Balásovits Mihály egri
püspöki titkárnak. Az egyik oltár négy oszlopa kész, a további négy
oszlop 7-8 héten belül szintén elkészül a másik oltárhoz. A zöld már-
ványt is feltárták. Mindenszentek ünnepére az első oltárt késznek ígéri.

Lelt. sz.: 75.156.19.

Eredetije félíves, barnafoltos papíron, sajátkezű írás és aláírással.

Perillusttris, ac

I. J. C.
Humillime notificare Duxi Suam Dominationem
Perillustrem, me cum Divina Gratia jan 4 colum-
nas Domi in Süttö habere, reliquas vero 4 colum-
nas pro altera Ara intra 7 aut 8 hebdomadarum
Spatium Spero certo me obtenturum, cum post
Summas expensas jam modo citius ex fodina
aliquid possit homo effodere.
Marmor Virida ut prout sum recomendatus est
Discipatum, verum optime reclusum, ita ut qui
cumque ad me compareat, nec quidem aliquid de
marmore viridi videre possit. Circa Festum
Omnium Sanctorum enim 15^{am} Aram penitus parare
volo, post modum illico aliam inchoaturus, queis

49.

1784 január 3 Süttö

Carolus Adami márványfaragó mester levele a pápai prefektusnak.
4 embert küld Pápára. Adami János pallérnak 1000 f-t acontót kér az
egész munkára. Több emberrel dolgozik és több is a kiadása. Egy hónapon
belül Pápán akar lenni.

Lelt. sz.: 75.156.33.

Eredetije félíves papíron sajátkezű írás és aláírással.

Spectabilis ac Perillusttris Domine!
Dne Prefecte mihi Sincoldme!
Licet Spectabili Dno promiserim me Papam
venturum, occasio nihilominus est saltem
pro hominibus, quos libenter pro Adjutorio
transmitterem eadem, eaque potius
me Domi, anere, quam ex sodalibus unum
remanere duxi, cum vero pro pluribus
hominibus plura expensa habeam demississime
insto, quatenus Pallerio meo Joanni Adami
1000 Fl admannari n dedignaretur a Conto totius
Laboris, me vero intra Spatium unius mensis
ibidem sistere pro certo intendo interimque precor
fecissimum novi anni Auspiciu me altis
Gratiis enixe commendano
Spectabilissime Plis Dno

Süttö 3a Jan 784

Infimus famulus
Carolus Adami
marmoricida

50.

1780 ?? 28 Pápa

Heinrich Schwabel rézművesmester levele Joseph Grossman építésznek.
A levele betegem találta. 3 nappal ezelőtti levelére munkába kezdett. Ez
év szeptember 27-én kapta csak meg a tervet. A kőbányába ment.
A pozsonyi kővek még nem érkeztek meg. Kőméretek megadása.

Lelt. sz.: 75.156.12.

Eredetije félíves papíron sajátkezű írás és aláírással, rossz németiséggel.
Papa den 28 toto

Erlobedt Jessus Christus
Mein Herr Grossman dero Schreiben wiches ich er
halten habe bey eruern Schlegten, wohl auf sein
hat mich bey meinen Fieber, auf dass neyge einem
Gieft in bub geben, dass ich an Fetzunt dass selbige
dagleich habe aber dass Zweite schreyben welches
in das Rentamt komen sey dieses hat mich noch
viehl mehr, und Recht herzliches. Erfreyt wass bey
durften allen dass Schenste seye, der Gott ver bott
ankunften ehe aber ich eine Rechte ich mus so gar
sagen Sallemonisch weis heyt in denes ihnen
wohl verstantlich Seye dero Zeyt meines anfangs
und einen armen, anfinger bester antue Handt zu
gehen, und nicht den Vohrtunden lutlon, zu hinter
stellen durftes eines Sohn den Simten welge in
himel Schreyen seye, dan ich weis nicht wass ich
bey dersag Tenden oter dün solle, dan ich muss es
frey bey denen dass des Herrn sein Schreyben
meuern Schwygen vor standt Ruht dum scheint
zu sein, dan vohr 3 Tagen in des Herrn Vom Schreiben
an den Pallier michr zu bey Fehlen geschriben
warten. Dass ich gleich die Krusten stiegen
vohr fertigen, sollte und ich auch gleich angefangen
habe zu der Selbigen und ich auch solge
werte

werde ver ferdigen und mich nicht ab halte da-
fon, dann wan den Herrn grossman in sein Schreyben
bey fohlen hate nach nothurst gelt zu erfolgen
dieses woher den Herrn eine Ehe und vohr stetiger
Ruhm dann der erste Xr der michr würde auf gehalten
werden also werde ich meinen gesellen, gleich heger abent
geben und wurde aller arbeyt fertig sein und warte
ihnen alle Schult zu eignen dan ich wan miet wahr-
heigt Sagen, dass ich den Riess nicht Eheter erhalten
habe als den 27 September 1780 und Solges ein
feten mentschen, bey wust sogar dass dero zeyt

keine gantze tragen bey stetiges worde geresten
woher dass ich in stein brug hate sein komen, und
durfte steiner zu bergen ich Sage zwar, noch ein
Mahl dass in diesen Jahr kein stein mehr wirdt
gebrogen werden, dan in February kein muhe
schwere Zeit haben als Fezundt twar der Herr
Schreybedt dass diese arbeyt in martzi muss
vohr setzet werden, und beytedt kene aus nahm
ich glaube von es aber nichts worde, sein denen
solges, doch eine aus nahm leiten dann weilen
muhe miede Gott nicht Reten were, nie dass
weter

weder in fruh Jahr sein werte, dass die Press-
burger steyne auch anhero komen kenem, dan sie
seint auch noch nicht hier, mein herr gross man
ich Sage es ihnen frey dass ich mich nicht Runien
lasse, dan ich bin ni wiellens mich alhier
seshaftig zu magen ich habe aber noch nicht
geschwohren, und ich Sieg aug Teglich die Leuden
Schlagen und sig aug wie fiel Sie Schlagt
dan ich muss, die gesellen bey zahlen Mehr die
arbeyt aber ich warte mich schon den allen
Sohe zu bauen Richten, als gleich sam der Herr
sich vohr gebaut habe in winter ist
nicht gut bauen aber was man bauet also
muss man gute sohe sigtig leuten haben dieses
somit keine Solgen leyten Schlagt auss
fliegten als welge an mich erkund worten
Gott sey dank gesagt ich habe Schon durch 13
Jahr mein brott in der welt gesuget und
nicht nur in Esterreich aber in Ungarn sontern
auch in mehres lenter und Pun nicht muet
also Schlagten worten dragtuert worten als
wie der Herr an mich den anfang maget
glaube michr der Herr Sieger lich, dass der
an fan Reiht weys seye und seiner Excellenz
werde mussten stielle hand wegy weyte haben
also nuhr furdt gafahren dan der lobb wert
gross sein und ich solgen nicht bey Schreiben dan
von diese stegen werden geliefert werden von ich
nicht bey Schreyben dan ich weyss nicht wan ich
worde den ich ein gegraben giefft werte aus mein
leib Pringen, dass ich den Selben noch komen
kan, also bey melte ich keine dag dar zu
und die Jetzige werter ung auch gantz sehe
mutlich seye, wo mit alye und ver bleybe
also lang alles Gott wille

den 28 dede

1780

S: wan ich in stud Jedel

2 Schug lang bergen Thur

und 4 Schug breyt also gibt es

48 Cubug Schug und der Schug 130 M auss weget

also viel ich nicht die Schwer mehr bey Schreiben

dann will ich mein Schreiben Schlagte aus Flugten sein

und ich Solge bergen werde dass her komen get mich

nichts an

51.

1779 december 26 Pápa

*Ig. Pollinger festő- és aranyozómester levele Balásovits Mihály (?)
egri püspöki titkárnak. Pöllig számtartó a pajzsok elkészültéig kifizette.
Köpröbát is csinált már, biztosan tartós lesz az aranyozás (?).*

Lelt. sz.: 75.156.7.

*Eredetije féltves papíron sajátkezű írás és aláírással. Az írás átűt a
levél túlsó oldalára.*

I. J. Christus

Hochschätzbahrester Herr, dieses an mich Ferlassenes
Schreiben, Von 6 Tg Xbs, mit unsers allernädigst-
sten Herrns, S^r Excellenz, Ehrwürdigsten
Nahmens, unterzeichnete Sub 1, S N2 zurück
geschickte aus zigl, habe den 12 t dieses, aus
Gnaden Erhalten, da mich auch Herr Rentmeyster
Pöllig, des Verdiensts, bies zur Verfertigung der
Wappen, ausgezahlet, Vor welches ich S^r Ex-
cellenz, dero in Gott gewichte Hoche Priesterliche
Hände, zu Tausent mahlen Küsse mit bitten,
mich in dero Gnaden zu erhalten, was in
Stastierung des Goldes sein wirdt, so gut es
einer machen kan, Verspreche es auch, wie ich schon
auch Stein Probe gemacht hab, welches gwis

Haltent ist. dessen danke Ihnen, der gebabten
Mühe waldung, als obligirter

Diener

Ig: Pollinger
Mahler et Stastirer.

Papa den 26 t Xbs 1779

52.

? június 21 Győr

*Joseph Madtberger rézműves mester levele Balásovits Mihály egri
püspöki titkárnak. A pápai plébániatemplom tornyainak rézzel való
befedéséhez ajánlja a Bécsből érkező engedélyt 40 Cont rézlapra és
Pozsonyban Joh Bapt Schluga Doctor Medicina pontos címét. Erről
értesítse Balásovits az ügynököt.*

Lelt. sz.: 75.156.4.

*Eredetije féltves papíron sajátkezű írás és aláírással. Kívül gyűrűs
pecsét három töredékével, a középső nagyobb, íves részen „IO” betűvel
és a közepén a körfoglatat egy részével.*

Raab v 21 Juni

Wohl Edl Tittl Gnädiger Herr.

Mache Euer Gnaden unterthänigst zu wissen, wie ds
ich in dem Kupfer Hamer schmidt Meister Bericht
ds er auf ds Ehrendeste, 40 Cont blatten dass dem
Kupferlich Kupfer Verlag empfangen werde, dieselbe
von Eine hoch Löbliche Papper Herrschaft auf thurm Blech
zu verfertigen willen ich aber vernomen ds die Hamer-
schmidt nothwendige arbeit haben, und wie etwann
wegen dem Kupfer aufgehalten wurde, so bitte unterthänigst
Gnädiger Herr an dem Kupfer Hamer Eigenthümer
zu schreiben, und ihm zu ersuchen er mechte anstaltung
machen wenn die Erlaubnis komen sollte Von Wien
die 40 Cont ab folgen zu lassen, er Hamer schmidt Meister
dasselbe auf ds Ehrendste nach meinen Muster und gewicht
zu vertigen, der Namen des Hamers Eigenthümers ist
Johannes Baptista Schluga Doctor Medicina wohnhaft
hinter dem Comedia Haus in Steinmitzischen Haus in
Pressburg. Bitte aber nur schönstes Euer Gnaden nache
wann an den Herrn Agenten zu berichten, um anstaltung

bey dem Kupferlich Kupfer vergleich sambt zu machen
dann die zeit ansonsten zu kurtz wird die Thürme
zu Verfertigen, was die Goseole darzu anbelanget
habe ich schon anstaltung gemacht dieselbe zu bekomen
bies dahin, der ich mich unterthänigst Empfehle, und
verhare Euer Gnaden thienstwilligster Diener

Joseph Madtberger
Kupferschmidt Meister

Címzés:

v Raab

Den

Euer wohl Edl tittl Gnädige

Herrn Michael Balasovics

Eine hoch Löbliche Papper Herrschaftl

Prefectum als mein Hoch Geerd-

negst

á Papa.

KOVÁCS ÉVA: A PÁRIZSI RONDE-BOSSE ZOMÁNC VIRÁGKORA ÉS A MÁTYÁS-KALVÁRIA C. KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

DERCSÉNYI DEZSŐ OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Mindig külön öröm egy kiemelkedő műtárggyal, vagy művésszel, esetleg különleges teljesítményt nyújtó korrall foglalkozó tudományos monográfia. Fokozódik ez a jó érzés, ha a feldolgozás méltó a kimagasló művészi értékhez, s mint jelen esetben is, régi adósságot elégít ki, hiányt pótol. A szerző jogosan írja a bevezetőjében: „ha tíz, vagy akár csak öt tárggyal kellene illusztrálni az európai ötvösség történetét, az esztergomi Mátyás-kálvária joggal sorakozna a korszakos főművek között”. Amennyire vitathatatlan a Mátyás-kálvária európai léptekkel mérhető kimagasló művészi értéke és jelentősége, annál csodálatosabb, hogy ne használjam az elretentő kifejezést, hogy mindmáig hiányzott monografikus feldolgozása. Kovács Éva ugyan szertefoszlatta azt a hiedelmet, hogy Isabeau francia királynő adta volna Zsigmondnak, de nem kétséges, hogy legkésőbb a XV. sz. második felében Magyarországon volt már, hogy reneszánsz talpazatát itt kapta, még ha egy lombard ötvös műve is. Leltárokon keresztül 1494-től igazolhatóan Magyarországon őrzik. A magyar kutatásnak tehát nemcsak joga, hanem az egyik legelső kötelessége lett volna, hogy kimerítő monográfiákkal mutassa be ezt a páratlan műtárgyat az egész tudományos világnak. Ez a monográfia most itt fekszik a bíráló bizottság asztalán. Nem túlzás tehát, ha azt állítjuk, százados hiányt hivatott pótolni.

Kovács Éva több mint húsz XIV–XV. századi kincsjegyzék, hagyatéki leltár átvizsgálása során Merész Fülöp 1405-ös hagyatéki leltárában rábukkant a kálvária felső részére, melyet Flandriai Margit 1403. újév napján ajándékozott urának, Burgundia első Valois hercegének. A leltári leírás oly részletes, hogy — a később keletkezett hiányoktól eltekintve — a kálvária felső részével való azonosítás vitathatatlan. Ezzel a Mátyás-kálvária felső része, a ronde-bosse zománc második pontosan datált emlékeként felnyomult az altóttíngi „Goldenes Rössel” mellé, illetve elé, tegyük hozzá, igen korai, 1402-es készülési évvel. Azt már a kálvária rendkívül érett formálása, művészi kvalitása okozhatta, hogy e ritka zománcos műfaj nemzetközi híré szakértői, Müller és Steingraber mintegy két évtizede 1430–40 közé helyezték műkincsünk készülési idejét. Egyedül Genthon István szemét dicsérhetjük, aki már az esztergomi topográfiában 1400–1410 között készültnek tartotta a darabot, majd ezt módosítva, a kis topográfiában 1400 körüli kormeghatározást javasolt. Túlságosan leegyszerűsítőenénk a kérdést, ha azt mondanánk, Kovács Éva bebizonyította mesterének megállapítását.

Egy ilyen trouvaille-t a szerencsének, vagy a szorgalomnak szokás tulajdonítani. Úgy vélem, jelen esetben mindkettőről beszélhetünk. Szerencséről, hogy egyáltalában leírták, jegyzékbe foglalták ezt a nagy értékű ékszert. Szerencse, mert pl. a szerző minden kutatása eddig eredménytelen maradt abban a vonatkozásban, hogy személyhez rögzíthesse, mester nevéhez köthesse ezt a pompás darabot. A mesternévhez, vagy művészeti körhöz azonban már a hagyományos művészettörténeti módszerekkel is el lehetett jutni, s elég pontosan körülhatárolni azt

a párizsi műhelyt, ahonnan a kálvária származott. E részletes elemző munkában igen nagy segítséget adott az a páratlan szorgalommal összegyűjtött írásos forrásanyag, melyet ikonográfiai, technikai szempontból a műtárggyal kapcsolatos apró morzsákként a disszertáns összeszedett.

Mielőtt rátérnék ez utóbbival kapcsolatos kritikai észrevételeimre, engedjék meg, hogy előrevetítsem végső következtetésem. A munkának az előttünk fekvő része mind a módszer, mind pedig az új eredmények szempontjából kimeríti a Tudományos Minősítő Bizottság előírásait, a kandidátusi disszertációval kapcsolatos elvárásait. Értelemszerű tehát, ha már most kinyilvánítom azt a véleményemet, hogy a disszertációt elfogadom és igen határozottan javaslom ugyanezt a Bíráló Bizottságnak is.

Már a most tárgyalt első részben is a forrásanyag bőséges felhasználása bizonyos olvasási — bocsánat a kifejezésért — élvezeti nehézséget okoz. Nem egyszer néhány mondatos magyar szöveget annak többszörösét kitevő 1400 körüli francia szöveg követi a hagyatéki leltárakból, kincsjegyzékekből, szétfordelve a könnyen érthetőség lehetőségét. Nem lehetne ezt a — később látni fogjuk, — rendkívül értékes idézet-anyagot hagyományos módon közölni, vagyis a folyamatos szöveg mögé jegyzetbe tenni a bizonyítékokat? Jól tudom, hogy ez a javaslat kettős nehézséggel jár, újabb munka a szerzőnek és a publikáció terjedelmének igen jelentős megnövelése. Ezért javasoltam már a munkahelyi vitán, hogy a jelenlegi kézirat idegen, pontosabban francia nyelven jelenjen meg, ahol az idézetek nem okoznak nehézséget és belesimulnak a szövegbe. Egy magyar nyelvű kiadásnál — amit a magam részéről elengedhetetlennek tartanék — talán a rendkívül világos tézisek mintájára, azoknak részletes kidolgozásával lehetne kísérletet tenni.

El lehetne képzelni olyan megoldást is, amelyet a Szépművészeti Múzeum Bulletin-jénél alkalmaznak, hogy az idegen nyelvű kiadást teljes, vagy bőséges magyar szöveg, illetve kivonat kísérelje, kihagyva belőle az idegen nyelvű idézeteket. Ezzel a kérdéssel azért bátorodom így részletesen foglalkozni, mert az elmúlt évtizedek művészettörténeti kiadványai igen széles nyelvű olvasóréteget neveltek. Rég túl vagyunk azon a szemléleten, ami a tudományt és a közérthetőséget tűznek és víznek fogta fel. Meg kell azonban jegyezni, hogy Kovács Éva disszertációjában csak a nagy mennyiségű idegen szöveg okoz gondot, nem pedig fejtegetéseinek világossága. Nyugodtan mondhatom, stílusának változatokat kereső és találó olvasmányossága külön kiemelendő.

Visszatérve szorosan vett feladatomhoz, melynek — kevés opponálni valót találva — nehezen tudok eleget tenni, még az első részben is néhány kérdésre fel kell hívnom a figyelmet.

Különleges jelentőséget tulajdonítok annak az ikonográfiai elemzésnek, mellyel a szerző az oszlophoz kötözött Krisztus és a halálba zuhanó Istenanya ábrázolását felderíti, megmagyarázza s a mi a legfontosabb, a korszak teljesen időszerű szemléleti, írásos kezdeményezéseivel köti. Legjobb tudomásom szerint ez is olyan

eredmény, melyet újnak mondhatunk és aminek segítségével a kálváriának nem csak művészi formálását, hanem tartalmát és mondanivalóját is biztosan horgonyozhatja le korának eszméletörténeti világába.

Részletes tárgyvizsgálat, mely a később elszenvedett károsodásokat, átalakításokat állapítja meg és az eredeti talapat rekonstrukcióját kísérel meg, az előbb említett ikonográfiai elemzés s nem utolsósorban azok a finom stíluskritikai megállapítások, amelyekkel a remekműveket a századforduló művészeti törekvései közé illeszti, véleményem szerint bőségesen elegendők lettek volna, bőségesen kielégíthették volna egy kandidátusi disszertáció elvárásait, de úgy tűnik, nem elégitették ki a szerző teljességre való törekvését. A szerző a szorosan vett témához további fejezeteket csatol, éspedig három emléket, az egykori ingolstadti Szent Mihály szobor, a toledói Madonna s a Három Fivérnek nevezett ékszer történetét és elemzését. Ezt két excursus követi a Valois-kincstárak fennmaradt ötvöstárgyairól, a Hohenlohe családi kincsek között őrzött Narrenkette-ről és Yorki Margit koronájáról.

Ezek a — lényegében valamennyi kitérőnek nevezhető — feldolgozások nem a bőség zavarának termékei. Nem azért születtek, mert az anyag összegyűlt, levéltári adatokból, úgyszólván valamennyi esetben helyszíni vizsgálatból, részletes szakirodalmi ismeretanyagból, hanem azért, mert a szerzőnek az volt az elképzelése, hogy az ezekkel kapcsolatos problémáknak megoldása nélkül nem teljes a műve és nem tudja megírni a II. résznek jelzett — véleményem szerint nemzetközi feltűnést keltő — zárófejezetet: a ronde-bosse zománc kialakulásának történetét.

Mielőtt ezekről a fejezetekről szólnék, engedjenek meg egy személyes megjegyzést. A sors kiszámíthatatlan véletlenje következtében az 1975. évi ICOMOS kongresszus a Hohenlohe Land tőszomszédságában, Rothenburgban folyt le. S jómagam, mint az előző, budapesti kongresszus elnöke, azok közé a kiválasztottak közé kerültem, akik külön kirándulásokon tárgyunk szempontjából úgyszólván valamennyi fontos kastélyban jártunk, nem mint turista, hanem mint a házigazda vendége. Herceg vagy grófné lett legyen vezetőnk a kastélyban, arra a kérésre, hogy szeretném látni a Narrenkettét — akkor még nem tudtam, hogy Kovács Éva disszertációjában szerepel — széttárták kezüket és azt válaszolták, hogy ez csak valamennyi illetékes családtag jelenlétében lehetséges. Ismerve a nemzetközi műkereskedelmet és az azt nem kismérvben tápláló lopásokat, ezen nem is nagyon csodálkoztam, sőt még azon sem, ha a ritka ékszer nem valamelyik kastélyban, hanem egy bank trezorjában őrizték. Köztudott, hogy a fent említett kirándulások azért hasznosak, mert olyasmit is láthat az ember, amiről a szabvány turistaúton szó sem lehet. Kovács Évának sikerült alaposan tanulmányoznia az ékszer s nem tudom felróni neki, hogy technikai, ikonográfiai megfigyeléseit közzétenni óhajtotta. Azt sem, hogy a rejtélyes bohócabrázolás tartalmi megfejtésére is részletesen kitér.

Mindezt csak azért bátorítottam előadni, mert ennek ellenére az az aggodalmam, hogy mindez a megfigyelés, az ismeretanyag összegezése és elemzése, ami ezekből — nevezzük egyszerűen — excursusokból kijön, az előttünk fekvő mű szerkezetét kissé széttördeli, nem szeretném azt a kifejezést használni, fellazítja.

Igaz, hogy ezek után egy rendkívül rövid függelék következik, mely azonban a ronde-bosse zománcú tárgyak Theodor Müller és Erich Steingraber alapvető monográfiájának 38 tételes katalógusát tíz új tétellel kiegészíti. Olyan eredmény ez is, amivel, valljuk be őszintén, kevesen dicsekedhetünk. Se mozgási lehetőségeink, sem ismereteink eddig nem tették lehetővé, hogy egy egész műfajt — még ha oly kevés darab maradt is ránk, mint a szoban forgó zománctechnika esetében — közel egyharmadával bővítsen valaki.

Van azonban a disszertáció eddig tárgyalt részének még egy jelentős vonása: a művészettörténeti elemzéseken és megállapításokon túl a kor történetébe való bepillantás. A kevés emlék, még inkább a nagyszámú

forrásadat óhatatlanul arra kényszeríti a szerzőt, hogy mélyebben tekintsen a háttérbe, a kor anyagi és szellemi kultúráját mozgató erőkre koncentrálja figyelmét.

Amikor arra az újszerű ikonográfiai megállapításra jut, hogy az esztergomi kálvária oszlophoz kötözött Krisztusa tulajdonképpen a Passiónak egy ritkán ábrázolt jelenete: Krisztus a főpap házában, kénytelen részletesen bemutatni ennek az ábrázolásnak tartalmi eredetét. Nemcsak a Pseudo Anselmus és a Meditationes vitae Christi e korban oly népszerű ferences művet mutatja be, hanem a Szentföld visszafoglalásáért szinte megszállottként küzdő Philippe de Mézières-t, továbbá a burgundi herceg lovagrend alapító buzgalmát, valamint azt is, hogy a rendalapítás inflációjának értelem-szerű következményeként az újonnan alapított s a Szentföld visszaszerzéséért küzdő lovagrend hogyan kerül hamarosan a kor dekorációs kellékterébe, hogyan süllyed teljes érdektelenségbe.

Az egyes nagy ékszerek részleteinek elemzése mélyen bevilágít a devizák, a kor jelvényekkel és jelképekkel zsúfolt világának eszméletörténetébe.

Ilyen és hasonló „művészettörténeti” problémák megoldása — melyekből még sorolhatnék jónéhányat — a burgundi udvar valóságos művelődéstörténetévé állnának össze, ha a szerző szigora ezt el nem utasítaná magától. „Övakodtam — mondja a szerző — Huizinga varázslatos burgundi talajának újraidezésétől.” Szerény véleményem szerint kár volt. A magyar kutatás ugyanis már rég túljutott Huizinga varázsán, de ezzel még nem szűnt meg az az igény, hogy egy-egy műtárgy, műfaj, művészegység szélesen és mélyen a kor talajába ágyazottan jelenjen meg az olvasó előtt. Különösen joga ez olyan időpontban, mint a XV. század első negyede, s olyan földrajzi adottságok között, amikor Burgundia nem csak Franciaország egy mai département-a, hanem felnyúlik egészen az Északi tengerig.

Természetes, hogy egy ilyen igényű tudományos mű, mint az előttünk fekvő disszertáció, mindezeket a történelmi előzményeket és körülményeket mint ismereteket feltételezheti. Ennek ellenére szívesen látnám, különösen a magyar kiadás esetében egy ilyen bevezető, esetleg zárófejezet beiktatását. Szeretném hangsúlyozni, hogy az anyag bennefoglaltatik a disszertációban, s csak egy-séges képpé formálását hiányolom.

Végül részletesen kellene szólnom a disszertáció második részéről, melyet a szerző a műfaj kialakulásának és érett műveinek a kor többi vezető műfajához való viszonyának szentel. Kovács Éva azzal, hogy az esztergomi kálváriát megdönthetetlen forrásokkal a ronde-bosse műfaj eddig ismert egyetlen datált emléke, a Goldenes Rössel elé helyezi néhány évvel, a nagy ékszerek stíluskritikai módszerekkel felépített fejlődéstörténetét teljesen felborítja. Az a darab, melyet rendkívül fejlett formálása miatt a műfaj delelőjére, 1430 körülre helyezett a nemzetközi kutatás a korszak eddig feltételezett kezdeteihez kerül. Ez a körülmény a szerző természetes kötelességévé teszi, hogy a ronde-bosse zománc egész fejlődését felülvizsgálja, s különösen a kezdeteket részleteiben is tisztázza. A disszertáns ennek a feladatnak is sikerrel tett eleget, amivel ismét az új megállapítások egész sorozatát nyújtja át nemcsak nekünk, hanem elsősorban a nemzetközi kutatásnak. Az ezüst alapú plasztikus zománcból kiindulva, a leltárakban található korai aranyzománcos ékszereken keresztül rajzolja meg a fejlődés vonalát, mely a késő gótika törvényszerűsége folytán itt is a naturalizmus, az életet utánozó virágokon át vezet a teljesen kimerült nagy műfajig a több alakos, ronde-bosse zománcos nagy ékszerekig. Meglepő, de néhány találó elemzés után el kell fogadnunk e műalkotások és a miniatúra-festészet műfaji rokonságát s ezen keresztül a kor csúcsteljesítményébe, a flamand festészetbe torkollását.

A zárófejezet nemcsak értelem-szerű, vagy még inkább elengedhetetlen része a monográfiának, de lényegesen célratoróbb s így zártabb szerkezetű egészet alkot. Ezért nem érzem túlzásnak, ha második kandidátusi vagy inkább doktori értekezésnek nevezem. Itt teljesedik ki a szerző gazdag anyagismerete, a nagy ékszerek alko-

tásában oly jelentős szerepet játszó, elsősorban technikai fogásokban való jártassága, művészettörténeti elemző-készsége, korszerű történeti látásmódja, mindaz tehát, amit ma egyetlen kifejezéssel komplex módszernek nevezünk. Az opponens úgy véli, hogy minden jogalapja megvolt előrebocsátani véleményét s arra is, hogy most ismételve önmagát.

ENTZ GÉZA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Műfajában a legmagasabb európai színvonalat elérő ötvösmű fél évezrede magyar tulajdonban — erről szól a disszertáció. Meglepő, hogy e remekmű részletes tudományos vizsgálatára és értékelésére előbb nem került sor. Pedig a kálvária mind a hazai, mind a külföldi kutatás előtt már régóta ismeretes és az erős magyar vonatkozású s egyszersmind európai téma az általános és a sajátos művészettörténeti érdeklődést egyaránt felkelthette volna. A hálás eredményekkel kecsegtető cél eléréséhez azonban bonyolult és göröngyös út vezet, erről Kovács Éva értekezése világosan tanúskodik. Ahhoz ugyanis, hogy e kivételes jelentőségű műtárgyat körülvevő homályt el lehessen oszlatni, nemcsak a kálvária aprólékos és gondos elemzésére volt szükség, hanem az egész műfaj történeti és művészeti körülményeinek, technikai kialakulásának felderítésére, az azt tápláló élet pontos megjénítésére is. Mindehhez a hatalmas egykorú írásos forrásanyag adta a legmegbízhatóbb segítséget, hiszen a tárgyak maguk csak nagyon kis számban maradtak reánk. Ez a rendkívül nagy eltérés a források fantasztikus bősége és a tényleges alkotások csekély száma között viszont különleges nehézséget jelentett, amely csak fáradságosan hosszú és odaadó elemzéssel volt áthidalható. Az első döntő eredmény a kálvária kétségtelenül azonosítható leírásának megtalálása volt. Merész Fülöp burgundi herceg 1405-ből maradt hagyatéki leltára szerint az arany keresztet Flandriai Margit újvíj ajándékként adta hercegi férjének 1403-ban. A szerencsésen felfedezett adat önmagában is különleges jelentőségű. Lehetővé tette, ugyanis a származási hely, rendeltetés és a készítés idejének pontos meghatározását. E tekintetben főként az évszám érdekes, hiszen a kutatás a kálvária készítési idejét húsz, két negyven évvel későbbre tette, elsősorban stílusbeli megfigyelések alapján. A hiteles magyarázathoz természetesen a szóban forgó bármilyen fontos egyetlen adat nem lehetett elégséges. Számos egykorú leltár és egyéb írott forrás áttanulmányozása, a korszak rokon ötvösműveinek monografikus igényű feldolgozása vezethetett csak el a fejlődés teljes rajzához és így annak a művészi életnek megragadásához, amelynek csúcsa a Mátýás-kálvária.

Az elmondottak alapján adódott a disszertáció felépítése mégpedig két részből. Az első részben a kálvária és a vele rokon emlékek részletes tárgyalása található. Az írott források és a műalkotások gondos vizsgálata nemcsak az egyes ötvösművek új leírását és értékelését teszi lehetővé, hanem biztos kiindulást nyújtanak a második főrész számára, ahol a műfaj eredetének, fejlődésének, sajátos és általános művészeti jelentőségének az eddigieknél sok tekintetben részletesebb és megbízhatóbb elemzése és összefüggő rajza bontakozik ki. A két főrész szervesen kapcsolódik egymáshoz és lényegesen hozzájárul a XIV—XV. század fordulójára párizsi központú ötvösművészeti tevékenységének megvilágításához, európai jelentőségének teljesebbé tételéhez. A Mátýás-kálvária a korszak vezető ötvösművészeti műhelyének reprezentatív alkotása, a Párizsban kifejlődött rondebosse zománc legnagyobb szabású teljesítménye.

A dolgozat első részének főtémája az esztergomi kálvária sokszempontú vizsgálata. A hiányokat is tisztázó, pontos tárgyleírás és Merész Fülöp hagyatéki leltárának aránylag bő szövege egyaránt rávilágít a műalkotás két technikai és művészeti jellemzőjére: a fehér zománc használatára és a drágakövek valamint gyöngyök nagyarányú alkalmazására. Mindkettő a párizsi rondebosse

Azt hiszem, nemcsak nekem, de a vitaülésnek és a kiküldött Bíráló Bizottságnak az lesz a véleménye, hogy Kovács Éva értekezését elfogadva a Tudományos Minősítő Bizottságnak javasolja a szerzőnek a kandidátusi cím megadását.

bossé zománc eljárás alapvonása. Figyelemre méltó az a megállapítás, hogy a nagyszabású, szobrászattal és festéssel versenyre kelő ötvösművek és a mesterség által készített apróbb, gyakorlati rendeltetésű munkák (gombok, kapcsok stb.) azonos mesterektől valók. Ez a régi művészek általános tulajdonsága és más műfajok esetén is jól megfigyelhető. A művészek a jelentéktlenebb, kevésbé reprezentatív feladatrészeket is maguk végzik s ezáltal ezek is a művészség legmagasabb fokára emelkednek. A leíró fejezet hitelességét hathatósan alátámasztja a szinte minden jellemző részlet egykorú írott forrásmegjelölésekkel történő megvilágítása. — A kálvária stílusbeli sajátosságainak kifejtésében főként a tartalmi elemek kerülnek előtérbe. A szerző helyesen emeli ki a remekmű érzelmi telítettségét, mozgalmasságát s finom érzékekkel mutat rá e tekintetben a nyitott szájak szerepére. E ponton lehetne utalni arra a párhuzamosságra, amely az 1974-ben talált budai szobrok egy csoportjánál is azonos megoldást mutat és hasonló művészi hatást vált ki. A szenvedés pátosának ez a magas foka is hozzájárult a kálvária késői datálása feltételezéséhez. Meggyőzőnek tartom a kálvária figurális kompozícióinak és formai-tartalmi összetevőinek az északi művészi hagyományokkal való rokonságát, ami a párizsi ötvösművészet németalföldi kapcsolataival jól alátámasztható. Nem véletlenül esik szó André Beauneveu és Jean de Cambrai szobrászatáról a szóban forgó műalkotás ilyen vonatkozású összefüggéseinek vizsgálatára kapcsán. — Kitérő az esztergomi kereszt ikonográfiai elemzése, amely tulajdonképpen ikonológiába torkollik, hiszen a tematikából a formán keresztül mindig a tartalom felé irányul. A forrást a korszak legnépszerűbb, ferences devocionális irataiban a Pseudo Anselmusban és a Meditationes vitae Christi című műben találja meg. Ezek segítik hozzá a szerzőt ahhoz, hogy az ábrázolások mélyebb belső tartalmát kihámozza. Az egykorú írott források megmondják, hogy abban az időben kálváriának a megdicsőült üres keresztet nevezték. Így a hagyatéki leltár arany kereszt elnevezése a mű helyes elnevezését jelenti. Az oszlophoz kötött magányos Krisztus nem ostromzási jelenet redukciója, sem nem Vir dolorum, hanem a halálraítél, a főpapi házbán kivégzését váró Krisztus megjelenítése. A kisebb méretű profetaszobrok csakúgy, mint a megkötözött Krisztus fölötti boltozat és a mélyebb padlószint épületre utal, vagyis a főpap házára. A művészi megformálás és az említett elmélkedések alapján határozza meg a keresztrefeszítés Mária alakjának ikonográfiai tartalmát mint compassio Mariae-t, mint a „halálra gyengült” Istenanyát. Bár stílári szempontról Kovács Éva különbséget tesz Klaus Sluter és az esztergomi kereszt között, ikonográfiai tekintetben helyesen állapítja meg az összefüggést a Mózes kút és a Mátýás-kálvária között. Az elrendezés és a tipologikus ábrázolás párhuzama mellé erősítést ad a korabeli egyezés, valamint a megrendelők azonossága. Nagyon valószínű az a feltevés is, hogy az arany kereszt és a Merész Fülöp által alapított Krisztus szenvedéseiről elnevezett és a Szentföld visszafoglalása érdekében alapított rend között összefüggés lehetett.

Merész Fülöp halála után a szóban forgó ötvösművet Varopel nevű kincstárnokának özvegye tartozás fejében kapta meg. A burgundi herceg leltáraiban többé nem szerepel. Bár nagyon valószínű, hogy a Franciaországgal és Burgundiával szoros kapcsolatot tartó Zsigmond király révén került a magyar királyi kincstárba, erre

eddig semmi biztos nyom nincs. Első magyarországi említése 1494-ből való, amikor Corvin János Bakócz Tamásnak ajándékozza. Ennek alapján Mátyás kincstárában már bizonyára megvolt. De erről tanúskodik a reneszánsz talapzat is, amelynek megrendelőjét Mátyás személyében látom.

Bármennyire is egyedülálló alkotás az esztergomi arany kereszt, a szerző helyesen törekedett arra, hogy az e fajta tárgyak nagymértékű pusztulása ellenére is felkutassa a kevés hasonló jellegű ötvösműveket. Így kerül sor az ingolstadti Szent Mihály és a toledói Madonna feldolgozására. Az első az altöttingi Arany lovackával együtt VI. Károly sógora, Szakállas Lajos bajor herceg szerezte meg zálogként. Az utóbbit Izabella királyné 1405-ben ajándékozta férjének VI. Károlynak újévi meglepetésként. Ez volt eddig az egyetlen meglevő grand joyau, amelynek készítési időpontja már a múlt századtól kezdve ismeretes volt. A jelenleg az altöttingi templomban őrzött arany lovackával szemben a szóban forgó, vele egyidős Szent Mihályt a múlt században beolvasztották. Szerencsére ábrázolása megmaradt. A toledói Madonna Jean de Berry herceg kincstárából került a navarrai királynőhöz, amint Berry herceg leltára ezt meg is írja. Mindkét ronde-bosse zománcos művel részletesen foglalkozik az értekezés és megállapítja, hogy az esztergomi kereszttel együtt azonos műhely munkája, ha a művészek különbözőek is. A zománcos alkotásokkal szorcs rokonságot tartanak a drágaköves ékszerek. Ugyanazok a mesterek készítették mindkét fajta ötvösművet. A Három Fivérnek nevezett rubinos csüngődísz a drágaköves ékszerek egyik legjelentősebb példája azért is, mert mestere Herman Ruissel is megállapítható. Ruissel a leg híresebb, nyilván németalföldi származású párizsi ötvös. A Három Fivér is Flandriai Margit újévi ajándéka volt 1401 vagy 1402-ből. Részletesen foglalkozik a disszertáció a Hohenlohe család híres Narrenkette-nek nevezett láncával, amely VII. Károly udvari bolondját ábrázoló ékszer-arcok és valószínűleg a Savoie-házzal való rokonság révén kerülhetett a Hohenlohe családhoz. A Narrenkette elemzése alkalmat adott a korszakban nagyon elterjedt személyes jelvények, az ún. devizák vizsgálatára is. A Valois-ház kincstárának megmaradt ötvösművei és Merész Károly harmadik feleségének, Yorki Margitnak koronája, ha nem is közvetlenül, kapcsolhatók a disszertáció szorosabb témájához: a ronde-bosse zománcos ötvösmunkákhoz, ezek művelődéstörténeti és művészeti távlatait kitágítják és a történeti források bevonásával még plastikusabb megvilágításba helyezik azt a fejedelmi és udvari kultúrát, amelyhez kegy- de egyszersmind luxustárgyakként oly szorosan tartoztak a grand joyau-k és a drágaköves ékszerek, a korszak párizsi ötvösségének remekei. Az első rész végéhez függelék csatlakozik, amely Müller és Steingraber alapvető, 1954-ben megjelent és a ronde-bosse zománcos ötvösművekről szóló munkájának kiegészítéseként az azóta ismeretessé vált tíz további ronde-bosse zománcos alkotás adatait Müller és Steingraber rendszere szerint tartalmazza. Így a korábbi 38 mű 48-ra emelkedik.

Az első főrészben a szerző az esztergomi arany kereszt mellett még számos más, vele közelebből-távolabbról rokon emlékek is behatóan foglalkozik és főként az írott források alapos kiaknázása révén, valamint technikai oldalról új megállapításokra jut, eddig ismeretlen összefüggéseket fed fel. Nem is egy ötvösműről kis monográfia is kikerekedik. A dolgozat második főrésze az arany zománc műfajának eredetét és kifejlődését világítja meg. E ponton mutatkozik meg az első, gondolatmenet és szerkesztés szempontjából, első pillantásra talán kissé lazának tűnő rész eredményeinek haszna. A második főrész ugyanis a műfaj kialakulásának olyan egységes folyamatát tárja fel, amelynek távlatot, történeti és művészeti alapot az első főrész gondosan elemzett műalkotásai nyújtják. A szerző közvetlen előzményként az ezüst alapú plastikus zománcot állapítja meg. A szinte egy szálág elpusztult tényleges emlékek helyett e tekintetben is a bőséges írott források finoman kifejtett tanúsága szolgál biztos támpontként. Az ezüst ronde-bosse zománc színei közül hiányzik az átlátszó

vörös és a fehér. Az arany zománcnál nem technikai, hanem stílárius újítást jelent a fehér szín és az átlátszó vörös alkalmazása. A szerző kutatásai az arany zománc kezdeteit a XIV. század közepéig viszik vissza, ezáltal mintegy három évtizeddel helyesbítve az eddigi általános felfogást. Iróanyagának a fehér zománc megjelenését tekint, amely legkorábban kisebb ékszereken, csücsdíszeiken mutatkozik. A forrásokban először 1387—1388 körül tűnik fel a fehér zománcos nagy ékszer. A datálható emlékek pontosan a századfordulóra esnek, 1397 és 1405 közé. Ez az időszak egyszersmind a műfaj virágkorát is jelenti. A zománc mellett, bizonyos értelemben annak szerepében alkalmazzák a drágaköveket, a natüraliákat is. E törekvésnek legszebb példái az ékszerportrék. A dolgozat befejezése tömör kitekintést ad a szóban forgó ötvösművészeti műfajnak a képzőművészet többi ágaival és műfajaival való összefüggéseire. Itt főként a miniatura lép előtérbe, műfajként pedig az életkép. A leltárak ilyen értelmű tematikái közül kiemelhető Flandriai Margit zománcos ékszere, amely egy hídton öszvért vezető, kutya által kísért alakot ábrázol. A zománcos életkép félreérthetetlenül a festészet felé mutat s így teljesen egyetértek azzal, hogy a szerző végső kicsengésként a németalföldi festészetre, mint a következő korszak nagy műfajára utal. A szóban forgó műfaji összefüggéseknek további kidolgozása csábító és elvégzendő feladat, amely számára Kovács Éva disszertációja kitérő és megbízható alapot nyújt.

Összefoglalóan megállapítható, hogy az értekezés az európai ötvösművészet egyik legfontosabb és leglátványosabb korszakát helyezte új megvilágításba. A XIV—XV. század fordulójának párizsi ötvössége vezető szerepét az arany zománc számos, eddig kellően nem tisztázott részletkérdésének megoldásával vagy a megoldás felé való elindításával nemcsak megerősítette, hanem tartalmában is gazdagította. Ugyanakkor a hazai művészet történetét, annak európai közvetlen kapcsolatait friss szempontokkal dúsította egy olyan elsőrangú ötvösművészeti alkotás által, amely századok óta nemzeti kultúránk tartozéka. Történeti szemlélete kutatásának és feldolgozásának módszerében maradéktalanul érvényesül. Dolgozata kitérő példa a korabeli írott források sokoldalú felhasználásának lehetőségére és eredményességére. A vizsgált műtárgyakat nemcsak művészeti, hanem technikai megoldásuk szemszögéből is taglalja és értékeli. A szövegben időnkint nyomasztó mennyiségű idézetek hatalmas arányú levéltári, a gondos jegyzetanyag és a bibliográfia pedig széles körű irodalmi tájékozottságról és munkáról tanúskodik. Az európai és hazai művészettörténetírást egyszerre gazdagító disszertáció francia és magyar kiadás egyaránt indokolt és kívánatos. A kandidátusi fokozat megadását Kovács Éva számára melegen javaslom.

KOVÁCS ÉVA VÁLASZA

Mikor opponenseim munkáját hálásan megköszönöm, egyszersmind elnézésüket is kell kérnem a sok forrás-idézetrel terhelt szöveg miatt. Nem akarom azzal elhárítani ezt a kérdést, hogy az inkriminált idézetek közlés módjának megoldása végső fokon a munka közéletének formájával függ össze. Való igaz, hogy a tervezett francia nyelvű kiadásnál a francia idézetek jobban belesimulnak a szövegbe, de tény az is, hogy a megírásnak ez a módja eltér a ma általában használatos művészettörténeti gyakorlattól. Bevallom ugyan, én azt hittem, hogy opponenseim inkább örülni fognak ennek a megoldásnak, mert a források értelmezésének helyessége így ellenőrizhető a legkényelmesebben. De mivel éppen az ellenkezője történt, tartozom a magyarázattal, hogy miért választottam ezt a formát, s miért szeretném lényegében meg is tartani.

Először is adva van — a töredékeket is számítva — pár tucat tárgy, hírmondói egy viszonylag rövid idő alatt kiteljesedett, fontos, változatos és szublimált mű-

fajnak. S ehhez ezerszámra menő tételekben az elveszett hasonlókat leírása. A leírások gyakran szükséztűk, más-kor meg részletezők, plasztikusak, sőt érezhető kedv-teliséssel készültek. Nem csabító-e a lehetőség, élni ezzel? Vajon visszaél-e, ha olykor a mű leírása némileg a művet pótolja? Hozzáteszem még, hogy a forrásoknak ez a bősége, a korszak adminisztratív hajlandóságának ezúttal szerencsés öröksége maga is pártatlan, sem koráb-ban, sem későbbben nem ismétlődő jelenség.

Az említett forrásanyag ötvösségtörténeti vonatkozásait eddig kétféle módon aknázták ki: elsősorban természetesen a glosszáriumokban, másodsorban mint adalékokat, adott esetben egyes művekkel kapcsolatban, máskor összefoglaló munkákban, mindig kiragadott utalásként. Azt gondoltam, hogy ezek után tanulságos lehet egy mű-faj és egy korszak olyan történeti bemutatása, illetve az emlékek olyan értelmezése, mely a lehető legnagyobb mértékben támaszkodik egykorú fogalmakra, fordulatok-ra, ikonográfiai és technikai szakkifejezésekre.

Egyáltalában érdemes felrészíteni és kibővíteni az ötvösségtörténetben használatos forrás-idézetek készletét. Mi sem jellemzőbb az adott helyzetre, mint az, hogy *Labarte* százéves ötvösségtörténetének megfelelő idézetei mind a mai napig könyvről könyvre vándorolnak. S en-nek a jelenségnek csak részben oka az, hogy a kérdéses forrásanyag kiadott, vagy valamilyen szempontból fel-dolgozott részei néha nehezen hozzáférhető helyeken, régi folyóiratokban, vagy helyi kiadványokban talál-hatók.

Még egy megfontolás, a munka során egyre lényege-sebbé váló történeti szempont szól a források széles körű felhasználása mellett. *Henri David* általam nagy haszonnal forgatott munkája *Merész Fülöp* udvari fényűzéséről éppúgy, mint két frissebb *kosztümtörténeti* könyv, egyik a burgundiai viseletről, másik az Anjou udvartar-tás divatjának művelődéstörténeti vonatkozásairól szí-gorúan ragaszkodik az adott körre vonatkozó forrás-anyaghoz. Ily módon izolált jelenségeket észlelünk, s a sajátos vonások hitelességét lerontja az adatok eset-legessége. Pedig az összefüggések igen szorosak, ponto-sabban minden fontos központ a legszorosabban össze-függ a királyi központtal, Párizsszal. Minden udvar-tartás fő szállító, kereskedők és művesek egyaránt párizsiak. Emellett az egyes művek, ajándékozások, zálogosítások, vagy kényszerű eladások révén nagyon gyakran helyet cserélnek a gyűjteményekben. Bizonyos idő elteltével a reménytelenül nagy tömegű leírt tárgy meglevenedik és kirajzolódnak a műtárgyfluktuáció útjai, meglepő módon még VI. Károly zilált uralma alatt is, sok esetben a királyi kincstár felé. Így legutóbb vált például bizonyossá, hogy az ugyancsak Párizsban készült és ma Reimsben őrzött tüskeereklyetartó, a *ronde-bosse* zománc 15. század második felében készült emléke a Bretagne-i hercegi kincstárból került — nyilván a híres Anne de Bretagne révén — először a királyi kincstárba.

Ezek után hiába is próbálnám tagadni, hogy ked-velem a forrásokkal való munkát, márcsak azért is, mert az ötvösségtörténet korábbi korszakaiban éppen nem vagyok ilyen szempontból elkényeztetve. A források köz-lésének módjától eltekintve is, egy főleg analitikus jellegű munka, mint amilyen az enyém, csak nagyon szerencsés esetben kellemes olvasmány. De azt hiszem lesz rá mód, hogy sommázva, olvasmányosabb formában is előadjam az érdeklődőknek a Mátyás-kálvária történetét.

Dercsényi Tanár Úr túlságosan megtisztelt, mikor azt mondja, hogy dolgozatomban benne van egy burgundiai művelődéstörténet lehetősége. Ezt tisztelettel el kell háritanom. Sőt, bevallom, ugyancsak megrémülnek, ha valóban meg kellene írnom. Művészettörténész vagyok, — ha pontosan lefordítható és alkalmazható lenne a fran-ciák *objet d'art* kifejezése — azt mondanám műtárgy-történész. Nem tartom ugyanis szerencsésnek sem az iparművészet, sem a kisművészetek — *arti minori* — fogalmát. Munkám tárgyai tehát a műtárgyak, több-nyire az ötvöstárgyak. A dolgozatba beszótt ikonog-ráfiai, ikonológiai, motívumtörténeti fejtegetések, utalá-sok bizonyos szokásokra, vagy a személyes jelvényekről, devizákról írottak mindig bizonyos műtárgyakkal kap-

csolatban, mintegy kényszerből születtek. S ez az a pont, ahol kitérhetek a dolgozat előszavának Huizingára vonat-kozó utalásaira, amit Dercsényi Tanár Úr kifogásolt, Huizinga hatása a magyar művészettörténetírásban tagadhatatlan; elsősorban Horváth Henrik Zsigmond király és kora című könyvére gondolok, erre az érdekes és sok tekintetben időtálló munkára. Huizinga sikerét meg mi sem bizonyítja jobban, mint híres könyvének friss keletű, újabb magyar kiadása. Aligha kell monda-nom, hogy nemcsak sikeres, de nagy haszonnal forgat-ható szerző is. Amiért én mégis inkább a tartózkodást hangsúlyoztam vele szemben, éppen említett művének elementáris hatásossága. Huizinga — ezt maga jelzi — főleg a krónikák alapján dolgozott. Az én munkámhoz eleve fontosabb a forrásanyag másik tömbje, a leltárak és elszámolások, bár a krónikák sem mellőzhetők egészen. A korszak története nemcsak eseményekben, külsőségek-ben is gazdag, látványos felvonulásokban, lovagi pará-dékban, nem kevésbé parádés, szertartásként lefolytatott perekben, kivégzésekben. A végtelenen kifinomodott külsőségek mellett a vadáság elementáris megnyilvánulásai, az ösztönök elszabadulása. Ha ezeket a mozzanatokot úgy csoportosítjuk — ahogyan a kitűnő szerző is tette —, hogy az ellentétek hatását egymással fokozzuk, akkor elkerülhetetlen, hogy a kép túl harsány legyen. Rövidre fogva a szót, ebbe, vagy bármilyen eleve adott körkép-be beágyazni egy műalkotást, alighanem az elfogultság veszélyével járó vállalkozás. Ezért próbáltam inkább a másik utat, vagyis magukból a művekből és a rájuk vonatkozó hiteles adatokból kiindulva megalkotni azt a szerényebb koordináta-rendszert, mely adott helyhez, időhöz és körülményekhez köti a tárgyakat. Ez a koor-dinátarendszer valóban főleg művelődéstörténeti mozza-natokat foglal magába, de gyakran esetleges, parciális jelenségeket, a mű esztétikai értékétől függetlenül.

Ezért éppen az ellenkező nézet felé hajlok: hogy ti. adott esetben félrevezető lehet a műalkotásokra bizonyos művelődéstörténeti szempontokat rávetíteni. Hadd utal-jak itt egy első hallásra távoli, de ugyanakkor közismert példára, a magyar korona példájára. A korona az ötvös-ségtörténet legismertebb alkotásai közé tartozik, de, — mint ez köztudott — soha nem vizsgálhatták meg kielégítő módon, megfelelő körülmények között. Viszont a klenodium régi nimbusza, egyedülálló történeti szerepe olyan hatékony, hogy még az a néhány lényeges — a szó szoros értelmében materiális és technikai jellegű meg-állapítás —, ami a mostoha körülmények ellenére meg-fogalmazódott, mind a mai napig mellékesnek, áthidal-hatónak, rosszabb esetben fikciónak tűnik a tárgyra vetített történeti és művelődéstörténeti momentumok hatásossága mellett. Holott könnyen belátható, hogy egy nagyobb összefüggésben még valóságos történeti értékű mozzanat konkrét tárgyra, vagy helyzetre vetítve hamis-sá válhat. A korona példájához — nem vigaszként — hozzá kell tenni, hogy a viszonylag fiatal önálló stúdium, a jelvénytörténet régiójában több tárgy is kényszerül olyan szerep eljátszására, amit eredetileg aligha szántak neki. Nem hiszem, hogy valódi jelentőségén túl becslölöm a tárgyak technikai szempontú vizsgálatát, ha éppen a történeti feldolgozás egyik kiindulópontjának tartom. Először is, vajmi ritka a homogén műtárgy. Még a kinc-sként őrzött, vagy klenodiumként tisztelt nagy ötvös-tárgyak sem menekültek meg a sérülésektől, javításoktól. A javítások, kiegészítések, átalakítások gondos felmérése tehát már önmagában is sokat elárulhat sorsukról. Más-részt a klasszikus stílustörténeti vizsgálat korlátozottan alkalmazható, vagy legalábbis kevésbé kiművelt az ötvösségtörténetben, mint a monumentális műfajok, vagy akár a miniatúra feldolgozásában. Ezért első-rendűen fontos a technikai apparátus és a díszítő készlet vizsgálata. A díszítő részletek, mint a kevés figyelem-re méltatott köfoglalás, vagy például a filigrán — melynek tipológiája és története meglehetősen hézagos — integ-ráns stíuselemek. Emellett egy adott műhelyre, körre, vagy korszakra mindig jellemző a díszítő technikák együttese, kombinációja, vagy éppen valaminek a hiánya. A másodrendűnek tűnő részletmegoldások gyakran job-ban tájékoztatnak, mint a stílárius összehatás. Néha egy

érintetlen ötvösmű sem igazán homogén, ha például régebbi öntőmintákkal, verőtöklökkel készült.

A megvalósítás tökélye, a művesség tartozkodó és kifinomult eleganciája ritkán ért el olyan fokot mint a gótikus *ronde-bosse* zománcos művekben. Hozzátehetjük: tökélyük nem tolakodóan öncélú, hanem a művészi kifejezés árnyalatait biztosítja.

Jean de Berryt, a műgyűjtők és a műértők profán patrónusát Schlosser az első nagystílú modern gyűjtőnek nevezte. Ez nem egészen így van. Kincsgyűjtő volt ő elsősorban, úgy mint a korszak többi nagyúri megrendelője. A ritka drágakövek halmaza, gemmák sora, pompás ékszerek és ruhák, választékos használati tárgyak, a kincstárakban és kápolnáknak felhalmozott arany- és ezüsttárgyak pedig igazi státusszimbólumok. Voltaképpen lehetetlen eldönteni, hogy e korszak nagy mecénásainak elsősorban fényűző mentalitásában mennyi a személyes ízlés, a művesség teljesítményének értékelése. Ezt magától értetődőnek tartják, szó alig esik róla. Valószínűleg ennek a luxusz igénynek is szerepe volt abban, hogy az arany *ronde-bosse* zománc a korszak egyik nagy műfajává teljesedett ki, egyes művekben, így az esztergomi keresztben pedig a korszak csúcsteljesítményét jelenti. A *ronde-bosse* zománcos nagy ékszer műfajának jelentőségét először Millard Meiss értékelte így, az internacionális gótika miniatúrafestészetének két éve elhunyt legkitűnőbb ismerője. Vele kapcsolatban el kell mondanom, hogy nemcsak nagy körültekintéssel és ugyanakkor tartózkodással formulázott következtetései voltak példamutatóak számomra, hanem a miniatúráról írott könyveinek szerkezete is.

A széttördelt szerkezetű munkákat véleményem szerint könnyebb használni, ha egészükben nem is jelennek különösebb élvezetes olvasmányt, mivel szükség-szerűen kimaradnak olyan, a szó eredeti értelmében esszé-szerű részletek, melyek összekötnék az egyes elemeket, és vonzóak is, de esetleg kevésbé kimunkáltak. Az is csábított ehhez a „nyitott” szerkesztési formához, hogy a munka így újabb elemek hozzáadásával folytatható az elkészült részek megbolygatása nélkül.

Bevallom, hogy ennek a válasznak a megfogalmazása nehezebb feladatot jelentett, mint az értekezés bármelyik részének a megírása. Adatokat és emlékeket történeti tényekké minősíteni, s a tényekből a folyamatot megrajzolni akkor is vonzó feladat, ha egyre kevesebbnek tűnik az, amit elvégeztünk belőle, s egyre többnek az, amit el kellene végezni. Azt viszont korántsem állíthatom, hogy a munka módszertani indokolása, mint egy arzenál rendelkezésekre állott, amikor ebbe belefogtam.

Kérem Opponenseimet és a Bíráló Bizottságot, hogy fogadják el válaszatot.

Ez a dolgozat az esztergomi arany kálvárián sarkallott. Ha századok óta nálunk is van, s ilyenképpen integrálódott a magyar művelődés történetébe, tudományos feldolgozását nemzetközi relációkban kellett megoldani. Ezért itt mondok köszönetet elsősorban az esztergomi Custos Úrnak, hogy a Mátyás-kálváriát ismételt megvizsgálhattam, azoknak a külföldi barátoknak és kollégáknak, akiknek a segítségével e féltve őrzött, nehezen megközelíthető kincseket eredetiben tanulmányozhattam, s azoknak is, akik bibliográfiával, adatokkal segítettek. Köszönet illeti meg közvetlen munkatársaimat, akik a legnagyobb baráti szívességet tették azzal, hogy időnként meghallgatták egy-egy alakuló részlet még kusza mondandóját. Dercsényi és Entz Tanár Uraknak, mint munkám első, jólesően méltányló kritikusaiknak jár ismételt köszönet. S végül, de nem utolsósorban, megköszönöm Intézményem Igazgatójának és Vezetőségének hatékony támogatásukat, munkám megbecsülését.

*

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Kovács Évának a művészettörténeti tudományok kandidátusi fokozatát adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1977. április 29. hatállyal Kovács Évát a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

| | | |
|-----------------|---|-----|
| ДЮЛА ПРОКОП: | Квартал воды в Эстергоме | 85 |
| ДЁРДЬ РОЖА: | Трансильванские панорамы Сатмари Пап Карой | 100 |
| КАТАЛИН КЕШЕРЮ: | Режё Михай, графист, член дома творчества работников в Геделле | 105 |
| МИКЛОШ ЛОШОНЦИ: | Скульптурное творчество Михая Пала | 117 |

ДОКУМЕНТАЦИЯ

| | | |
|---------------|--|-----|
| ЕНЁ МУРАДИН: | Шимон Холлоши: Крепость Хуст | 128 |
| ШАНДОР МИТАИ: | Данные к строенной деятельности графа Кароя Эстерхази | 131 |

ДИСКУССИЯ

| | |
|--|-----|
| О кандидатской диссертации Евы Ковача «Расцвет парижской эмали ронд-босс и распятие Матяша» | |
| Оппонентский отзыв Дежё Дерчени | 151 |
| Оппонентский отзыв Гезы Энц | 153 |
| Ответ Евы Ковача | 154 |

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

| | | |
|------------------|---|-----|
| PROKOPP, GYULA: | Quartier d'eau d'Észtergom | 85 |
| RÓZSA, GYÖRGY: | Vues panoramiques de Transylvanie de Károly Szathmári Pap .. | 100 |
| KESERÜ, KATALIN: | Artiste graphique Rezső Mihály, membre de la colonie de peintres de Gödöllő | 105 |
| LOSONCI, MIKLÓS: | L'oeuvre sculptural de Mihály Pál | 117 |

DOCUMENTATION

| | | |
|-----------------|---|-----|
| MURÁDIN, JENŐ: | Simon Hollósy: Le fort de Huszt | 128 |
| MITHAY, SÁNDOR: | Données sur l'activité constructive du comte Károly Esterházy | 131 |

DISCUSSION

| | |
|--|-----|
| Thèse de candidat d'Éva Kovács: Floraison d'émail ronde-bosse à Paris et le Calvaire du roi Mathias Corvin | |
| Opinion d'opposant de Dezső Dercsényi | 151 |
| Opinion d'opposant de Géza Entz | 153 |
| Réponse d'Éva Kovács | 154 |

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbőlítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., Józsefnádortér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 140 Ft

1 szám ára: 35 Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1979 • XXVIII. ÉVF. 3. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1979

SZERKESZTI:

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

| | | |
|----------------|---|-----|
| KONTHA SÁNDOR: | Ferenczy Béni munkássága a két világháború között | 157 |
| BORSOS BÉLA: | A műtárgyak állapota és értéke | 166 |

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

| | | |
|----------------------|------------------------------|-----|
| JULIETA, DE ANDRADE: | Mágori Vargha Béla | 187 |
| M. KISS PÁL: | Páll Lajos | 190 |

ADATTÁR

| | | |
|-------------------------|--|-----|
| VAYERNÉ, ZIBOLEN ÁGNES: | Új adalék Révai Miklós művészi munkásságához | 193 |
|-------------------------|--|-----|

VITA

| | |
|--|-----|
| <i>Voit Pál „Franz Anton Pilgram” című doktori értekezéséről</i> | |
| Garas Klára opponensi véleménye | 196 |
| Harasztiné, Takács Marianna opponensi véleménye | 198 |
| Kosáry Domokos opponensi véleménye | 200 |
| Voit Pál válasza | 203 |
| <i>Láncz Sándor „Egry József” című kandidátusi értekezéséről</i> | |
| Hárs Éva opponensi véleménye | 206 |
| Pogány Ö. Gábor opponensi véleménye | 209 |
| Láncz Sándor válasza | 210 |

IN MEMORIAM

| | |
|---|-----|
| Pogány, Balás Edit: Fenyő Ivánról | 214 |
| Zentai Lóránd: Fenyő Iván műveinek jegyzéke | 215 |

KÖNYVSZEMLE

| | |
|--|-----|
| <i>Szűz Rezső ism.: Kántor Lajos: Kép, világkép. A régi KORUNK az új művészetért. Bukarest, Kriterion 1977</i> | 216 |
| <i>Scheiber Sándor ism.: M. Berger—W. Häusler—E. Lessing: Judaica. Die Sammlung Berger. Wien—München, Jugend und Volk 1979</i> | 219 |
| <i>Tóth Antal ism.: Dercsényi Dezső—Voit Pál: Heves megye műemlékei III. Budapest, Akadémiai Kiadó 1978</i> | 220 |

FERENCZY BÉNI MUNKÁSSÁGA A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

Apja Ferenczy Károly, a nagybányai iskola egyik vezéralakja, anyja Fialka Olga festőművész volt. 1890. június 18-án született Szentendrén, Ferenczy Noémi ikerestvéreként. Hároméves korában Münchenbe költöztek, 1896-ban pedig Nagybányán telepedtek le. Ferenczy Béni itt járt iskolába, 1908-ban itt érettségizett. Rendszeres művészeti tanulmányokat 1907-től ugyanott végzett, Réti István és Grünwald Béla irányításával. 1903-ban egy diákcsoporttal járt először Olaszországban, — kalauza Réti István volt — öt évvel később, 1908—1909-ben, Firenzében kezdett szobrászatot tanulni. Első ismert szobra, az *Ülő kínai*, 1909-ből való. 1910—1911-ben a müncheni akadémián folytatta tanulmányait. Reményi József ösztönzésére behatóbban foglalkozott az érmészettel is. Két legkorábbi érme, a *Bölcény* és a *Birkózók* 1910-ben készült. 1911—1912-ben, valamint 1912—1913-ban nővérel együtt Párizsban tanult. Mestere előbb Bourdelle, majd Archipenko lett. „Bourdelle-lel nem tudtam kijönni, mert nagyon modernnek talált; Archipenko-val pedig azért nem, mert a munkámat nem találta eléggé modernnek” — írta velük kapcsolatban maga a művész. A világháború idején, egyik szemének gyermekkori sérülése miatt, mentesült a katonai szolgálat alól. Első jelentősebb bemutakozása a család 1916-os kiállításán, az Ernst Múzeumban volt. Ekkor Budapesten élt, csak a nyarakat töltötte továbbra is Nagybányán. Közelebbi barátai ott Kandó László, Szőnyi István, Bernáth Aurél és Pátzay Pál voltak, a fővárosban pedig szoros kapcsolatba került Iesznai Anna, Hatvany Lajos, Lukács György társaságával, a Galilei Körhöz tartozó vagy vonzódo fiatal értelmiségiekkel (*Mannheim Károly*, 1919; *Balázs Béla*, 1919). A Tanácsköztársaság kulturális munkájába — mint a Művészeti Direktórium tagja, és mint művésztanár — baráti köre révén kapcsolódott be.

Ferenczy Béni indulása nagyjából egybeesett a nagybányai „neosok”, a Cézanne példáját, elveit követő fiatal festők munkásságának kibontakozásával, a kubizmus, futurizmus hazai megismertetésével, a Nyolcak mozgalomával, későbbi tevékenysége pedig — az 1919 végéig tartó szakaszban — párhuzamos az aktivisták szereplésével. Korai művészete mindezekkel a törekvésekkel szoros rokonságot mutat, ugyanakkor több műve bizonyítja tudatos kapcsolódását a művészet klasszikus tradícióihoz.

A Tanácsköztársaság leverése, a románok bevonulása után — a helyzet kilátástalansága és a hamarosan meginduló letartóztatások miatt — Ferenczy Béni Noémivel együtt visszament Nagybányára, ahol idős édesanyjuk lakott. Budapesten öt — más minisztériumi illetve direktóriumai vezetőkkel, tagokkal együtt (Pogány Kálmán, Antal Frigyes, Wilde János, Kenczler Hugo, Berény Róbert, Pór Bertalan, Lessner Manó) — „az ezredéves emlékmű szobrainak megromlása” miatt akarták perbe fogni. A nyomozást ebben az ügyben, a főügyészség többszöri sürgetése ellenére, csak 1921 februárjában zárták le, kiterjesztve és fenntartva a vádat ugyanakkor Lukács Györggyel szemben.

A Ferenczy-ikreknek a haladó körökkel és a munkásmozgalommal való kapcsolata Nagybányán sem szakadt meg. Házuk a baloldali ifjúság és az illegális mozgalom egyik találkozóhelye volt. Mindketten résztvettek a román

niai munkásság 1920 októberi általános sztrájkjának előkészítésében. Ennek letörése után Noémit hadbíróság elé állították, Ferenczy Béni pedig Pozsonyba menekült. Hat nagybányai fiatal művésszel együtt, lerongyolódva, gyalogosan érkezett meg ide, ahol egyebek között régi barátja, Perlrott Csaba Vilmos segítette. Művészi tevékenységét rövid nagybányai és még rövidebb szlovákiai tartózkodása alatt sem hagyta abba. A kubisztikus jellegű, de a korai francia gótika szobrászatának tanulságait is magába ötvöző, monumentális felfogású *Ziffer Sándor* portré minden valószínűség szerint 1919—1920-ban készült. Kétségteljesen az utolsó nagybányai év termései közé tartozik *Ferenczy Károlyné* terrakotta arcma is. A viszonylag kevés megmaradt korai mű között említhetjük még egy női fejet ábrázoló kő domborművét, amely a klasszikus görög szobrászat szelleméhez, és a századunkban ezt követő franciák — Despiu, Maillol — művészetéhez egyformán közel áll. Ez a munka 1930 decembere óta *Ferenczy Károlyné síremléke* a nagybányai katolikus temetőben. A szlovákiai tartózkodás jelenleg ismert emlékei kisméretű, főleg női- és gyermekfejeket ábrázoló, enyhén szabálytalan, ovális formájú bronz plakettek. (*Dr. Fejér Lipótné*, 1920; *Mariska*, 1920; *Palkó*, 1920.)

Eredeti úticéljához, Bécsbe, csak 1921-ben érkezett meg. Saját szavai szerint „bécsi műterme tanyája volt az emigráns kommunistáknak”. Ez a tény gyakran visszatérő mozzanat az életrajzban. A mintegy tízéves bécsi működést 1923—1924-ben megszakító németországi tartózkodására vonatkozólag, a magyar rendőrség egykorú nyilvántartásában ilyen kitétel olvasható: „Ferenczy Béni potsdami lakásán, mint Berlinben élő kommunista főtalálkozóhelyén...” (MSZMP Párttörténeti Intézetének Archivuma). A KMP-vel való kapcsolat más tényekkel is bizonyított. Ferenczy maga név szerint ugyan csak Révai Józsefet említi (stb.-vel) a vezetők közül, de nyilván másokkal is személyes érintkezésben állt. Az igen nagyszámú magyar emigráns táborból, nem utolsósorban a művészek, írók, tudósok köréből feltehetően csaknem mindenkit ismert. Bécsben osztrák állampolgárként tartózkodott. Nem sokkal odaérkezése után megnősült, családot alapított. Egy lánya és egy fia született. Művészi munkájából — különböző megrendelésekből — élt, hamarosan eléggé kiterjedt ismeretségi körrel rendelkezett. Körülményei folytán műterme biztos pontját jelenthette a mozgalomnak.

A polgári radikális, részben szocialista alapon álló és szabadkőműves körökkel való kapcsolatai is megmaradtak. Ez utóbbiak működésének egyik lényeges vonására tapintott rá egy 1938-as, ellenük íródott kiadvány: „Ezek számára a szabadkőműves páholy nem egyéb, mint fedő szervezet a magyar értelmiség megnyerésére és beszerzésére a forradalmi nemzetköziség számára.” (Palatinus: A szabadkőművesség bűnei) A magyar szabadkőművesség központja ekkor — az itthoni betiltás után — Bécsben volt. Különböző páholyok működtek Erdélyben — egyebek között Nagybányán is —, továbbá Szlovákiában. A szabadkőművesek szerepe a két világháború közötti magyar művészeti életben, a „sivatagi vándorlás” (betiltás) ellenére, rendkívül fontosnak mondható, részben karitatív szempontból — a különböző társaságok révén a mű-



1. Ferenczy Béni: Juci, 1920.



2. Ferenczy Béni: Laci, 1920.

vészeknek juttatott anyagi és egyéb támogatás —, részben pedig a művészet humanista eszményeinek őrzése, a klasszikus tradíciók ápolása terén.

„A bécsi emigráció éveiben szellemileg nagyon kiváló — és nálam sokkal műveltebb — társaságban mozogtam; Wilde Jancsi volt az, aki a bécsi műtörténeti, vele és velem körülbelül egykorú társaságba bevezetett... Itt olvastam éppen ennek a körnek műtörténeti munkáit és tanulmányait is, részt vettem néha heves vitákban is” — írta Ferenczy Béni (Írás és kép, Budapest, 1961.), visszaemlékezve a bécsi szellemtörténeti iskola nagy alakjaira. A társaságba és jóbarátai közé tartozott sok más között Hans Sedlmayr, a neves művészettörténész, Ludwig Münz, a bécsi Akadémiai Képtár igazgatója, Otto Benesch, az Albertina későbbi vezetője („Aki a kommun alatt Pesten volt, és az államosított műkincsek katalógusát szerkesztette Wilde Jánossal és... Antal Frigyes-sel együtt”). A bécsi esztendők tehát, a termékeny művészeti munka mellett, Ferenczy Béni gazdag szellemének, bámulatos ismereteinek további gyarapodását is biztosították.

Bécsi emigrációja idején mintegy hetven művet alkotott, nem számítva természetesen rajzait és akvarelljeit. A szobrászat körébe tartozó művek pontos számát nem csupán az eddig összeállított, egyébként pótolhatatlanul fontos életmű-jegyzék (Genthon, 1961) feltehető hiányai miatt nehéz megmondani, hanem azért is, mert egy-egy műről, különösen a portrékról és érmekről gyakran több változat készült, különböző anyagban vagy méretben.

Az első három-négy esztendő szinte teljes egészében kubista jellegű kísérletekkel telt el. Ez a stílári törekvés érvényesült a Stephansdom monográfiájának, Ernst von Gargernek 1921-es terrakotta portréján és a nagyméretű, tölgyfából faragott Roland című szobron is (1922. lap-pang). A korszak zaklatottsága, az általános újratörekvés még tartó lendülete érződik ezeken a műveken, méginkább a férfi és női aktokat ábrázoló, többnyire fából faragott kispasztikákon. (Egyszerű emberek, 1923., Anya gyermekével, 1923., Ádám és Éva 1924., Női akt, 1923—

24., Férfi akt, 1923., Női akt, 1923.). A gyötrött felületek, az egymásra torlódó, élesen metszett formák vadsága azonban a kifejezés egészének különös szelídségével párosul. A fejek enyhe billenése, a testtartás nyugalma olyan, mint a korábbi korszak egyik főművéé, a Ferenczy sajátos klasszicizmusát megtestesítő, 1918-as Dévi-é és társaié volt. Herwart Walden (túl azon, hogy a kubizmust ekkor mindenestül elavultnak hitte már) talán hasonlót érzett meg e művekben, mikor — a berlini Sturm helyiségében Bernáth Auréllal közösen rendezett 1924-es kiállítás alkalmával — Ferenczy műveit „tisztá akadémizmusnak” minősítette.

A berlini kiállítás után lassú stílusváltozás figyelhető meg munkásságában. Bizonyos összefüggésben lehet ez megrendeléseinek szaporodásával — így kevesebb mód nyílik a kísérletezésekre —, de sokkal inkább összefügg az avantgarde tendenciák általánosan is jelentkező lehigga-



3. Ferenczy Béni: Mariska, 1920.



4. Ferenczy Béni: Gyermek Hercules, 1922 k.



5. Ferenczy Béni: Gerhard Frankl festő portréja, 1926.

dásával, az új egyensúly keresésével, a megtisztulás, megújulás szándékával. Az átmenetet jelző munkáin, különösen néhány nagyobb méretű fadomborművén, a részletek önkényes kezelése, zaklatott felületjátéka helyett nagy, nyugodt, összefoglaló síkok alkalmazására törekedett. (*Anya és gyermeke*, 1925., megsemmisült. *Sírbátétel*, 1925. lappang.)

Emigrációja első időszakának művészi termését — korábbi munkákkal kiegészítve — 1925. szeptember 20–27 között a budapesti Nemzeti Szalonban is bemutatta. A nővérével együtt rendezett kiállításon huszonhárom szobrot illetve domborművet, egy vázát, nyolc érmet, valamint hetvenöt rajzot láthatott tőle a hazai közönség. Az 1910-es emigráció e két jelentős képviselőjének itthoni nyilvános szereplése határt jelölt a rendszer politikai, kultúrpolitikai konszolidációjának folyamatában. Ezt követően hamarosan több, a Tanácsköztársaság idején szerepet játszó művészünk tért haza véglegesen. Ferenczy Béni ugyan továbbra is külföldön maradt, de a hazai művészeti életbe való bekapcsolódása, a KUT kiállításain tagként való olykori szereplése lényegében ettől számítható. Az 1925-ös bemutatót a sajtó és a közönség elismerése kísérte. Genthon István szerint, ha Ferenczy Béni ekkor visszatért volna Budapestre, nagyobb nehézség nélkül megbízásokhoz juthatott volna.

Művészetének bizonyos stílusváltozása a későbbiek során is szembetűnő. Az 1926-os *Anya gyermekével* című egészalakos szobrán az összegező, de a túlzott leegyszerűsítést kerülő formálás mellett fokozódó életközelség érződik, hasonlóan a *Magvető* figuráján (1926), és *Kislány-aktján* (1927). De már e három, a főművek közé sorolható szobor sem csupán az előzőkhöz mérhető változást, hanem a megállapodottságot, magáratalálást is jelzi, hasonlóan a bécsi Gesellschaft zur Forderung moderner Kunst megbízására készített *Egon Schiele síremlékéhez* (1928.), meg két ismert berlini kődomborművéhez (*Szemlélődő élet*, 1928., *Tevékeny élet*, 1929.). Tartalmi tekintetben is összegezésről beszélhetünk. Művei egyértelműen az élet és a jövő melletti elkötelezettséget, termékeny és mély életfilozófiát sugároznak.

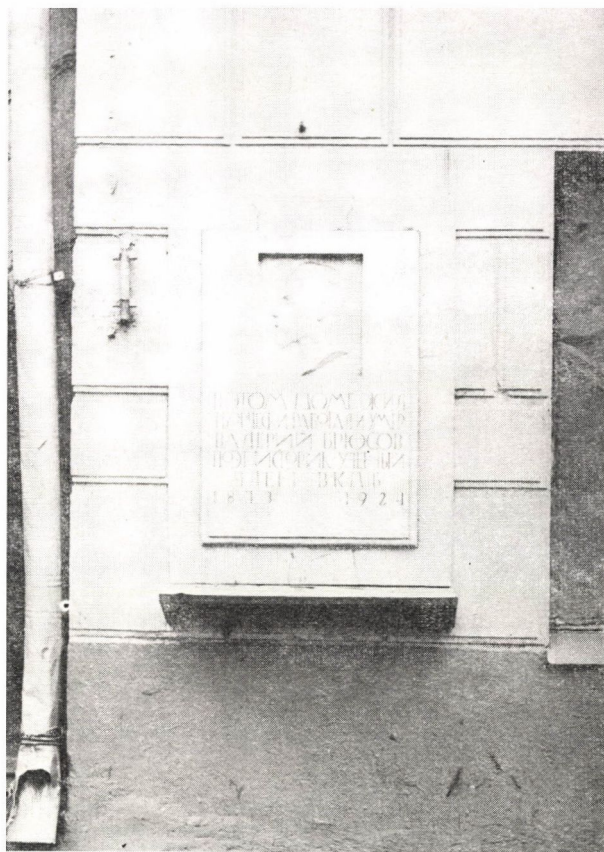


6. Ferenczy Béni: Kislány-akt, 1927.

Portréiban, mint a budapesti kiállítás katalógusának rövid szövegében olvasható, többnyire megmaradt a jellemrajzoló „naturalizmus” mellett. Noha korábbi portréi között számos elvontabb jellegű, kubisztikus fogalmazású mű található, ugyanakkor a részletező naturalizmus még a leginkább természetű arcképszobraikat sem jellemzi, kétségtelen, hogy e műfajban mindig az ábrázolt teljes személyiségének, külső-belső vonásainak hiteles visszaadására, a jellem megragadására törekedett. Mint korábbi arcásai, például az 1918-as *Wilde János* portré, bécsi korszakának érem-portréi, fejszobrai is nagy emberismeretről és emberábrázoló erőről tanúskodnak. (*Hugo Vavrecka*, 1926., *Gerhard Frankl*, 1926., *Ljéna Grabenko*, 1927., *Yvonne* — a művész felesége —, 1927.) Persze ez a nehéz műfaj a mindenben alaposágra, teljességre törekvő Ferenczynek nem kevés gondot okozott: „Legtöbb portrémmal szerencsétlenül jártam, s utóbb a padlásra kerültek, vagy azért, mert a megrendelő ízlését nem elégitették ki, vagy azért, mert szegélyltem, hogy éppen csak a megrendelő ízlését elégítették ki.” (Kassák: Vallomás tizenöt művészről. Budapest, 1942.)

Érmeinek stílusalakulása ugyancsak a fentebb vázolt irányt követte. A még kubisztikus felfogású *Scharl Pál* éremmel azonos esztendőben, 1924-ben készült *Spanyol lovasiskola* reneszánsz ihletésű előlapja, expresszív lendülettel megformált hátlapja, majd az 1927-es *Pogány Kálmánné* érem ismét enyhén kubisztikus, pieta-szerű kompozíciója után az egész életművet, sőt az egész korabeli magyar művészetet tekintve is kimagasló munkák következtek, köztük számos munkásmozgalmi vonatkozású alkotás. Ez utóbbiak készülését szerezte volt a KMP Bécsben működő vezetőinek is. A Nagy Októberi Szocialista Forradalom 10 éves évfordulójáról a *Lenin* éremmel emlékezett meg. A legkorábbi és egyben a legjobb magyar Lenin ábrázolások közé sorolható érem — hátlapján a forradalom hőseinek és áldozatainak jelképes csoportosítással, az „Október 1917” felirattal — egyértelmű kiállítás a proletárforradalom ügye mellett. De nem kevésbé az a *Nagybeteg Ady* című, 1929-es érem sem. Ismeretes, hogy az előlap lehunyt szemű feje Ferenczy 1918-as, a költő betegágyánál készített rajza alapján született. A hátlap mozgásban ábrázolt harangjának nyakán az 1929-es évszám, oldalán pedig ez a felirat olvasható: „Ha most húznád meg harangját szívednek”. A Tanácsköztársaság 10 éves évfordulójának, a világgazdasági válság kirobbanásának, a nemzetközi és hazai munkásmozgalom fellendülésének esztendejében Ferenczy Béni második Ady érme (az elsőt, A MAGYAR PIMODAN felírását még 1919-ben mintázták) a költő forradalmi eszméinek változatlan aktualitását hangoztatta.

A következő esztendőben, mialatt megélhetését és munkásságának folytatását biztosító különféle megrendeléseknek tett eleget, egyebek között például a heiligenbergi Fürstenberg kastély felvonóhidjára *Nepomuki Szent János* barokkos figuráját mintázta, érmeinek a fentiek-



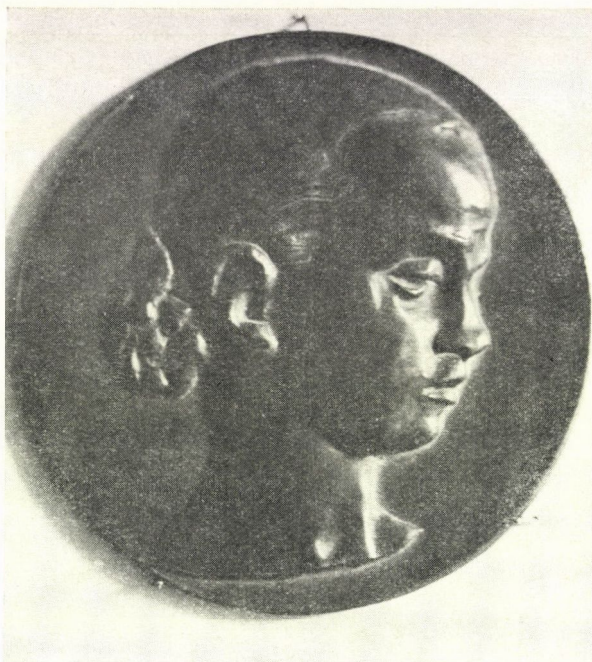
8. Ferenczy Béni: Brjuszov emléktábla, 1934. Moszkva



7. Ferenczy Béni: *Nepomuki Szent János*, 1930. tufakő (a művész bécsi műtermében) Felállítva: Heiligenberg, Fürstenberg kastély.

hez hasonló eszmeiségű és jelentőségű egész sorozata készült el. Az 1928-ban elhunyt népbiztos, *Landler Jenő* emlékérmének (1930) hátlapján, mint Ferenczy tanácsköztársasági pénztervén a Világ proletárai egyesüljete — felirat és egy hármass csoportosítást — bányász lámpával, munkás kalapáccsal, paraszt kaszával — látható. Az 1930. szeptember 1-i budapesti tüntetés „Előre új március felé” jelszavát hirdető emlékérmének (1930) hátlapján ugyancsak az előbbi témát variálta. 1930-ban készítette — ismereteink szerint elsőként a magyar művészetben — a *Sztálint* ábrázoló érmet, hátlapján ekét húzó traktorral. A szakirodalom többsége ugyancsak 1930-asnak mondja a szovjet ötéves terv eredményeit propagáló, a konstruktivizmus szellemében fogalmazott, igen egyszerű, világos és kifejező *Pjatiletka* érmet.

Ferenczy folyamatos munkásmozgalmi tevékenysége, elkötelezett emberi és művészi magatartásának töretlensége mellett az említett művek egyértelműen tanúskodnak. A szovjet népgazdaság akkori rohamos fejlődése, a Szovjetunió minden téren felmutatott hatalmas eredményei érthető módon rá is nagy hatással voltak. Érdeklődését számos egyéb tényező is fokozta. Az orosz irodalom — Tolsztoj, Dosztojevszkij — szeretete, jónéhány orosz származású ismerőse, kollégája, barátja (ítthonról Lukács György első felesége, Ljéna Grabenko, korábban müncheni és párizsi tanulóéveinek művésztársasága), a nyugati értelmiségi körökben igen erős orosz orientáció, amit a Moszkvába irányuló turista utak rendkívüli népszerűsége is mutatott, mindezeket túl pedig megromlott családi élete, rossz anyagi körülményei — természetes összefüggésben az európai gazdasági viszonyok általános romlásával — Ferenczy Bényt arra készítették, hogy engedve a moszkvai emigránsok — köztük Kun Béla közvetett, Uitz Béla és Tóth Viktor közvetlenebb ösztönzésének, 1932 elején ő is ellátogasson a Szovjetunióba, s ha lehetséges, ott kíséreljen meg új életet kezdeni.



9. Ferenczy Béni: Márton Ágnes, 1936.

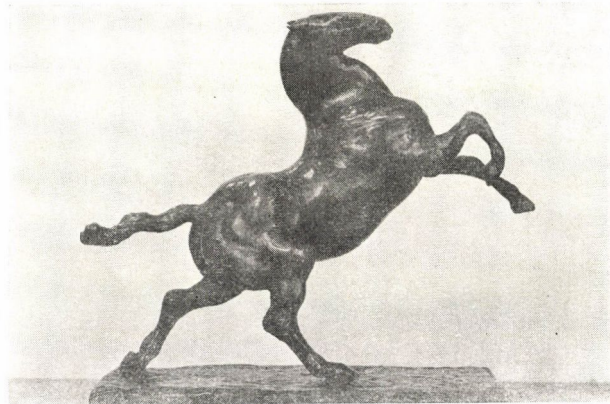
Moszkvában végül is három évet töltött. Noha legszemélyesebb ügye volt, mint egész későbbi életére és munkásságára kiható eseményt kell megemlítenünk egy Nagybányáról származó, akkor Moszkvában élő emigráns magyar asszonnyal való találkozását és vele kötött új házasságát. Ennek az asszonynak megragadó egyénisége, szépsége már a kinti évek alatt, majd később is, számoltalan Ferenczy mű, rajz, érem, szobor ihletője lett.

Három éves moszkvai munkássága — a letelepedéssel, beilleszkedéssel járó sok természetes nehézség ellenére — jelentősnek mondható. A Marx–Engels Intézet részére — az ott dolgozó Czóbel Ernő révén — megmintázta *Marx portréját* (valószínűleg 1933-ban, Marx halálának 50. évfordulója alkalmából), de az intézet udvarán felállított szobor vagy elpusztult, vagy lappang valahol. A moszkvai városi tanács rendelte meg *Valerij Brjusov emléktábláját*, amelyet márványba faragva helyeztek el a költő egykori lakóházán (1933-ban, vagy 1934-ben). A minden valószínűség szerint még Bécsben, 1930-ban mintázott és bronzbaöntött, Landler Jenő tiszteletére készített domborművét pedig — amely egy csillagokat hirtő magvetőt ábrázolt — tudomásunk szerint a moszkvai emigráns klub falán avatták fel 1933-ban. Ferenczy Béni részt vett egy nagyobb szabású pályázaton is, amelyet a Moszkva folyó partján felállítandó szoborra írtak ki. Három, körbe járó, nemes testű lovat mintázott (ittthon később — emlékeit mesélve — Vigh Tamás műtermében vetette papírra a kompozíciót), a pályázatot azonban nem ő nyerte meg. A terv pedig — mivel bronzöntésről ekkortájt Moszkvában nem nagyon lehetett szó — valószínűleg megsemmisült. A szobor- és éremmintázás mellett — ahogy Bécsben is tette — sokat rajzolt, akvarelleket készített Moszkva különböző pontjairól. A Szovjet Építészeti Akadémia megbízásából tanulmányt írt — németül — a francia gótikáról, Velencéről, Bécs építészetéről. Írásait oroszra fordítva jelentették meg. A szovjet építészek folyóiratában néhány kisebb ismertetését közölték (Eiffelről például). Moszkvát 1935-ben, a Kirov-gyilkosságot követő esztendőben hagyta el, és költözött vissza Bécsbe. Felesége egy évvel később tudta követni.

Az 1919-es *Leonardo-ló* — mint az éremművészetben korszakot kezdő 1917-es *Meller-érem* variációja —, az említett *Egon Schiele* érem, valamint az *Ady* érmek is részei már annak az európai vonatkozásban is rendkívül

jelentős művész-író-költő sorozatnak, amelyet Ferenczy tudatosan és bizonyos tervszerűséggel igazában Moszkvában kezdett kialakítani. Ott készült a *Daumier*-, *Goya*-, a *Michelangelo*- és a *Poussin*-érem. Inspirációt ezekhez a gazdag anyaggal rendelkező szovjet múzeumok bőven nyújtottak. A legfőbb inspirációt azonban a történelem vészterhes eseményei adhatták. 1933-ban, Hitler hatalomra jutásának évében, a féktelen németországi terrorhadjárat elkezdődése után mintázta a *Daumier*-éremet. A hátlapján látható villámsújtotta fa Daumier 1871-es rajzát követi, amelynek aláírása így szól: „Szegény Franciaország! Törzse villámsújtott, de gyökerei még épek.” Aligha belemagyarázás, ha Ferenczy munkájából kiolvassuk az említett eseményekre való utalást, sőt a vérbefojtott párizsi kommun felidézésével a magyar kommun bukására való emlékezést is. Az egy évvel későbbi *Goya-érem* (1934.) hátlapján a nagy spanyol festő „Május 3” című képének megrázó kivégzési jelenetét találjuk, amelyen a francia elnyomók által agyonlőtt spanyol hazafi sziluetttje éppen olyan, mint a *Daumier-érem* villámsújtotta fája. A *Michelangelo-érem* (1934.) hátlapján a Sixtina mennyezetének vulkánikus erejű kompozíciója, a világhosság és a sötétség szétválasztása látható. Az utalások többrétűek, mélyek, de félreérthetetlenek. Ez a sorozat néhány éven belül a *Van Gogh*- (1936.), a *Rubens*- (1936.), a *Borromini*- (1936.), a *Tiziano*- (1937.), a *Cézanne*- és a *Tintoretto*-éremmel (1936–1938.) egészült ki. A magyar kultúra nagyjairól ekkortájt készített érmek közül *Bartók Béla* 1936-os éremportréja emelkedik ki. Ezt, a Bécsben átutazó zeneszerzőről egy rövid pályaudvari találkozás alkalmával készített rajzai alapján, két változatban mintázta meg.

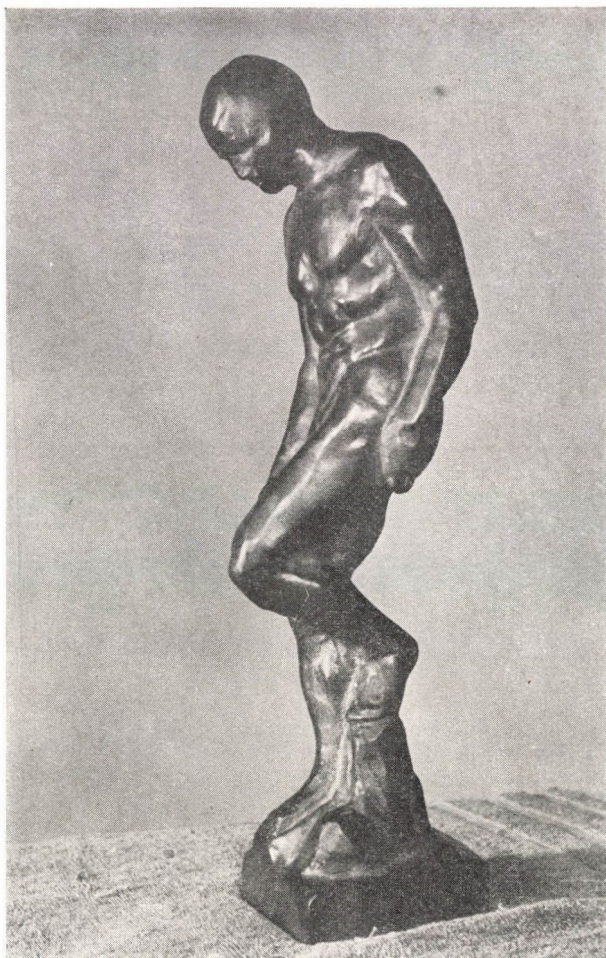
Michelangelo elmélyült tanulmányozása maradandó nyomot hagyott az életműben. A feleségéről készített moszkvai érmek fejmozdulata és kifejezése a Sixtina életrekelő Ádámjának ábrázolásáról ismerős. (*A művész felesége*, 1934). Bécsben és Budapesten mintázott kispasztikáinak, főleg ruhátlan nőalakjainak gazdag sora, az ignudi és a súlyos testű szibillák mozdulatait, Éva riadt tekintetét, az üdvözültek és a kárhozottak



10. Ferenczy Béni: Ágaskodó ló, 1936.
Magyar Nemzeti Galéria

kavargásában feltűnő figurákat juttatja eszünkbe. (*Asszony felemelt karokkal*, 1936; *Danae*, 1936; *Mosakodó*, 1937; *Tyúkjait hívogató gazdaasszony*, 1937; *Atalanta*, 1937.) Ahogy a nagy példakép műveiből, Ferenczy szobraiból is a kor drámája érződik. Tűnődő alakjai nehéz idők sok szenvedést megélt tanúiként lépnek eléink. Művészetének ekkor ez az alaphangja, de sem a michelangeloi ihletés, sem a drámai hangvétel nem kizárólagos. Rubens, Tiziano és Tintoretto is a csodált mesterek közé tartoztak, s a sok hír között egyre inkább megszólalt a kiküzdött harmóniáé, a megbékélésé is.

Ferenczyben, már neveltetése folytán is, mindig eleven volt a művészet önállóan és egyénien megítélt, azaz választott tradícióinak a tisztelete; ennek a saját művé-



11. Ferenczy Béni: *Férfiakt*, 1937.

tabb látása, jobb megértése azonban, párosulva a személyiség eltérő vonásaival, az elvek és program rokonsága ellenére természetesen más végeredményt hozott Ferenczynél, mint generációjának és baráti körének képviselőinél. Életművének a vizsgált időszak végéig terjedő szakasza párját ritkítóan gazdag, egységes. Szobrai, rajzai, minden aktuális vonatkozás nélkül is tükrözik a kort, ugyanakkor hiánytalanul megfelelnek a Babits-féle kiáltvány művészeteszményének: „Klasszikus művészet! Teljes elfogulatlan, a Kor érzelmeivel és irányáival nem törődő alkotások: s mégis azok, amelyekre szüksége van a Kornak: amelyek erősítik az Életet!”

Ez a termékenység és teljesség átvett elvek, külsődlegesen magáévá tett program alapján igazában nehezen képzelhető el. Ferenczy legbensőbb világa, megszenvedett lelki békéje, kiküzdött harmóniája táru fel maradéktalan őszinteséggel a műveiben. Későbbi *Szabadkőműves-érmé*-nek (1949) jelszava, a Labor omnia vincit mindig életelve volt, de a hazatérés utáni válságos esztendőiben életéhez, munkájához egyaránt nélkülözhetetlen lett. Ismeretes, hogy ettől kezdve visszavonult a közügyektől, tartózkodott mindenféle nyílt politikai jellegű szerepléstől. Magatartásába természetesen belejátszhatott az, hogy személye iránt a belügyi szervek, érthető okokból, fokozott



12. Ferenczy Béni: *John Blake*, 1938.

szetében való nyílt megvallásáról, a hagyományokhoz való kapcsolódás tudatos törekvéséről azonban csak a moszkvai időszak művész-érmeivel kezdődően beszélhetünk. Paradoxonnak látszik, pedig Ferenczy érett, keresések, akarások és ingadozások nélküli, kézírászerűen jellegzetes stílusának voltaképpen kezdete is innen számítható. Az ő hagyománykövetése tehát merőben más, mint az előképeket külsődlegesen utánzó, a kánonná merevített szabályokat a mesterség szintjén követő akadémizmus képviselőié. Itt ugyanazzal a „merész tradicionalizmussal” van dolgunk, amiről egyebek között Rabinovszky Máriusz írt egy 1929-es cikkében, utalva Delacroix és Rubens, Manet és a spanyolok, Courbet és a kora barokk mesterek közötti mély, belső rokonságra (Művészeti konzervativizmust követelünk).

Az értékörzés és értékkerentés, a szellemi kultúrába vetett hit visszaállításának Babits Új klasszicizmus felé (1925) című írásában meghirdetett, a képzőművészetben legelvszerűbben a Gresham-csoport által képviselt programja tudatosodott Ferenczyben is a hazatérés körüli időszakban. Bernáth, Szőnyi, Berény és Pátzay köréhez való kapcsolódása tehát — az 1935 utáni hosszabb-rövidebb pesti látogatásuk idején, majd az 1938-as Anschluss-t követően, a már állandó jellegű itthon tartózkodásuk alatt (magyar állampolgárságukat csak 1944-ben kapták vissza) — egyéb szempontokat, a régi barátságot, a nagybányai indulást nem tekintve is, magától értetődik. Emigrációjának több mint másfél évtizede alatt, Európa különböző országaiban szerzett tapasztalatai, a haladó törekvésekkel és a munkásmozgalommal való direkter érintkezése, a művészet és politika kérdéseinek tisztul-

figyelmet tanúsítottak, de minden bizonnyal kapcsolatos némileg a Szovjetunióban feltámadó személyi kultusz és konstruált perek nyomán támadt illúzióvesztéssel is, amely értelmiségünk, művészeink körében általában is tapasztalható volt. Teljes illúzióvesztésről, céltalanná válásról, cinizmusról azonban Ferenczy esetében nem beszélhetünk. A művekből sugárzó emberség, ethosz, komolyság és derű csak mély hitből fakadhat. A művész optimista életfelfogását, a művek világos beszéde mellett, ez a később fogalmazott néhány sora találóan illusztrálja: „Ha a túlvilágba vetett reményről és igazságszolgáltatásról le is kellene mondani, a szerelem, a barátság,

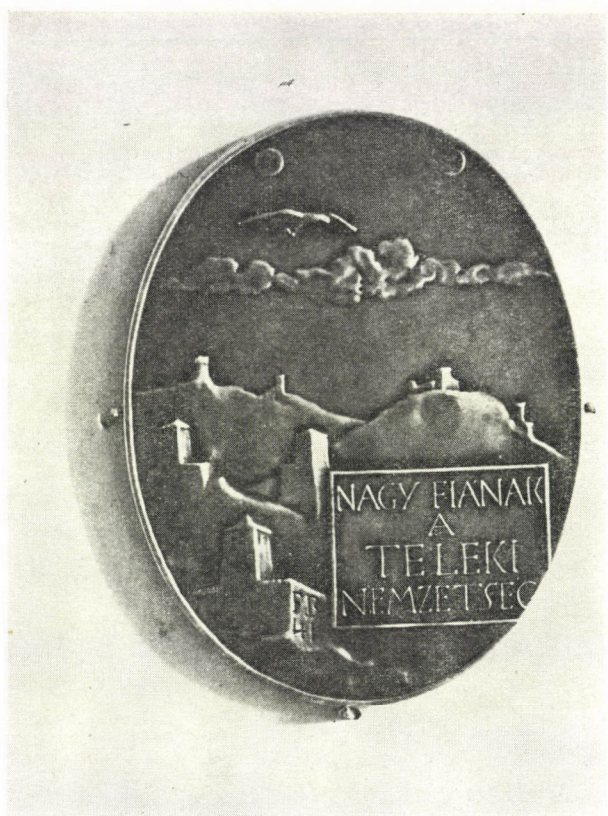


13. Ferenczy Béni: Teleki Pál, 1941. (előlap)

a zene, a művészet azért óriási örömök, ezekben hiinni, beléjük feledkezni mégis lehet és kell is — még kokain nélkül is elviselhető a sötétség is.” (Írás és kép, 1961. 45.)

Megbízásra, hivatalos támogatásra, vásárlásra a fennálló rendszertől nem számíthatott. Megélhetését, munkáját régi kapcsolataival, a haladó polgári körök részéről érkező portrérendelések, vásárlások biztosították. Szerepelt kiállításokon is. A művészermekét és a moszkvai rajzokat először Bécsben, 1936 április—májusában, V. A. Heck műkereskedő szalonjában mutatta be. 1937 október—novemberében Pozsonyban, majd november—decemberében a KUT budapesti kiállításán lépett közönség elé, többségében ugyancsak rajzokkal, akvarellekkel, érmekkel. Némileg feltűnő, hogy szűkebb körű csoportkiállításain nem a Gresham-kör tagjaival szerepelt együtt. 1941-ben az Ernst Múzeumban Barcsay Jenő, Dománovszky Endre, Dési Huber István, Gadányi Jenő voltak a partnerei, 1942-ben, a Műbarát helyiségében gróf Batthyány Gyulával állított ki. Fontos volt két nemzetközi fórumon való bemutatkozása: az 1942-es XXIII. Velencei Biennálé-n, 1944-ben pedig az Ybl Ervin által összeállított svájci—magyar kiállításon.

1936-tól a felszabadulásig tartó időszakban életműve több mint száz éremmel, portréval, kispasztikával gyarapodott. Az első év terméséből kiemelkedik az *Ágaskodó ló* — kevés ló-szobra közül a legdinamikusabb —, valamint a *Miklós* és a *Golyózó fiú*, amelyekről később több változat készült. „Lappangó erők dolgoznak a művészi tudat mögött is” — írta a szobrász. Ezek a fiúszobrok bizonyosságul szolgálnak ehhez a megállapításhoz. Távollevő gyermekeik utáni vágyakozás, a békét, harmóniát jelentő gyermekkor iránti nosztalgia, szorongás, fájdalom, szomorúság és az élet leбірhatatlan erőibe vetett hit egyéni és kollektív érzése sűrűsödik a suta mozdulatú figurákba, hasonlóan a mindenekelőtt belső szépséget, emberséget, melegséget sugárzó nőalakjainak vagy kettős



14. Ferenczy Béni: Teleki Pál, 1941. (hátlap)

kompozícióinak bonyolult tartalmához. (*Lépő nő*, 1939., *Odaliszk*, 1939., *Zsuzsanna*, 1940., *Nővérek*, 1940—41., *Paraszi Vénusz*, 1941., *Szerelmespár*, 1942.) Kassák rendkívüli intuícióval fogalmazta meg Ferenczy művészetének rejtett összetevőit, mikor „a művész emberi vergődésének férfias lefogottságáról”, „a szobrok fényeiben megtükröződő optimista lélekről” és „az árnyakban jelenlevő majdnem kétségbeesztő szomorúságról” írt. Kassáknál olvashatók Ferenczyról ezek a sorok is: „Mennyi minden történik körülötte a világban, amit felérez és mérlegel és minden ellenkező tendenciákkal szemben megőrzi magában az alkotó hitét és odaáll állványához, vagy leül az asztalához és dolgozik, bemutatva előttünk a megtisztulni vágyó és példázatra született lélek megtörhetetlenségét.” (Kassák: Vallomás tizenöt művészről. 1942.)

Kétségtelen, hogy Ferenczy művei, rajzai éppúgy, mint szobrai, noha szomorúsággal és fájdalommal telítetten, de a század történelmének legnagyobb borzalmai idején is az életről, az igazi emberi értékekről, a valódi emberi nagyságról szóltak. A már említett érmek mellett ekkoriban készült a művészettörténet kimagasló osztrák személyiségének, *Julius von Schlosser*-nek ismert érme (1936), továbbá a *Ferenczy Noémi* (1937), a *Halott Ady* (1937), a kiváló lengyel történészt, *Raczynsky grófot* ábrázoló, szembenéző érem-portré (1938), a *Karinthy* — (1939), a *Ferenczy Károly* — (1940), és az *Erkel Ferenc* — érem (1943), szobor arcásai között pedig több változat a feleségéről (1936., 1938), valamint *Louise de Vilmorin* íróról átszellemült, fájdalmasan szép fejszobra is. A halálra közvetlenebbül csak két műve utalt: az 1942-es *Ferenczy Károly síremlék* a merengő nőalakkal, és az 1941-es *Greco-érem*, előlapján a meggyötört vonású, tágranyílt szemével is inkább befelé látó festő arcásával, hátlapján pedig *Greco Orgaz gróf temetése* című képének az a részlete, ahol végtelen gyengédséggel teszik koporsójába a halottat. Bizonyos, hogy ebben a műben Ferenczy

megrendültsége, részvéte nyilvánul meg a kor értelmetlen öldökléseinek ártatlan áldozatai iránt.

Noha kiállításainak sajtóvisszhangja általában kedvező volt, és François Gachot külön tanulmányban is foglalkozott a művésszel (Nouvelle Revue de Hongrie, 1941., Tér és Forma, 1943.), a Kassákéhoz hasonló mélységekbe világító írás nem született Ferenczyről a vizsgált időszakban. Minden elismerés ellenére a sajtót inkább tartózkodás jellemezte. Vonatkozott ez a Szinyei Társaság folyóiratának, a Magyar Művészetnek korábbi évfolyamaira is.

A megelőző esztendőök bő termése után 1944-ben csak a *Fiatalság* című, erőteljes leányaktja készült el. Ebben az évben a bombázások elől Kerekszigetre költöztek. Heltai Jenőnek innen küldött levelében írta a művész: „Itt — eltekintve attól, hogy elvadulunk, megsülünk, perzselődünk a melegben, hazánk egy szomorú fejezetével ismerkedtünk meg: a tanyai világgal, zsellérnyomorral, cselédsorral.” (Petőfi Irodalmi Múzeum). Személy szerint két súlyos veszteség érte Ferenczy Bénit a háború idején. Egyik fiának tragikus halála — autóbaleset következtében, német katonaként, tizenhét évesen, Poitiers-nál — (*Matyi emlékérem*, 1943), a másik műtermének 1945 eleji leégése volt. Nagyon sok rajza és több szobra pusztult el ekkor.

Későbbi írásainak tanúsága szerint Ferenczy Bénit sokat foglalkoztatta a görög hagyomány. Gondolatait főleg Maillol-ról, Despiau-ról, Renoir-ról és Medgyessyről szólva fogalmazta meg. Nézete szerint ők az antik művészet új interpretációját találták meg, mert nem, vagy

nem csupán a görög kánonok szépségrendszerét vették át, hiszen — mint megállapította — ez csak üres és száraz, terméketlen klasszicizmushoz vezethet, hanem ennek a művészetnek a szellemét, a mimika nélküli komolyságot, a csendes életöröm, az ártatlan érzékiség, a testi létezés öntudatlan harmóniájának kifejezését, a paradicsomi lét és ártatlanság derűjét. Törekvéseit, eredményeit, művészetének lényegét tekintve maga Ferenczy Béni is a legújabb kori szobrászat említett, általa méltatott nagyjainak sorába illeszkedik, alapvetően velük rokon.

Kontha Sándor

IRODALOM

A művész munkásságának részletes feldolgozása még nem történt meg. A szövegben említett F. B.: *Írás és kép* című kötet (Magvető, Budapest 1961.) utószavát Genthon István írta, az oeuvre-katalógust szintén ő állította össze. Szabó Katalin: *F. B. Corvina* 1967. Második kiadása 1977. A könyv felsorolja a fontosabb korábbi irodalmat. Rajzaira vonatkozólag az ott megjelölt tanulmányon kívül l.: A. Seilern: *Paintings and Drawings of Continental Schools other than Flemish and Italian*. London 1961; Újabb írások: Illyés Mária: *F. küzdelme a monumentalitással*. Új Írás 1975. 7. sz.; Muradin Jenő: *F. B. Erdélyben Művészettörténeti Értesítő* 1976. 3. sz.;

Mottó:

„Nagy képtárakban hogyha járok
megakad olykor a szemem;
aranyozott, régi képeken;
fakult a szín, tördelt a vászon,
fátyolt kapott a régi arc,
s csak annál izgatóbb a rajz,
minthogyha három-négy évszázon
álta egy mély szem nézne rám.”

Babits

I. A műtárgy és az idő

Ahogy egy műtárgy megszületik, máris megkezdődik öregedésének folyamata. Ahogy az élőlények, úgy ő sem kerülheti el mindannyiunk közös sorsát. Kísérjük végig néhány műtárgy-csoport — elsősorban közelebbi érdeklődésem, az iparművészeti műfajok területéről választva a példákat — öregedésének, majd fokozatos pusztulásának útját.

Az iparművészeti tárgyak anyaga már kezdetben az eredeti rendeltetésszerű gyakorlati használat, funkció következtében is kisebb-nagyobb változáson esik át. Kopások keletkeznek a tárgy alapján, fogóján, elein, kiálló csúcsain. Kisebb-nagyobb csorbák, törések módosítják, majd elmossák az eredeti forma tisztaságát.

Később, múlván az idő, a tárgyak — ha nem semmisültek meg és kerültek szemétre már életük kezdeti szakaszában — fokozatosan megkímélődnek az állandó használat ártó hatásától. Mindinkább körülveszi őket az öregedésnek, a ritkaságnak, a fokozott megbecsülésnek érzelmi szálakból ötvöződő, de sok szempontból megmagyarázhatatlan okokra visszavezető, kíméletre ösztönző védőburka. Ládafiákba, kincstárakba, polgári vitrinekbe, múzeumi tárlókba kerülnek, megkezdődik életüknek második — a mindennapi használatától már nem fenyegetett — sokkal lassabban, egyenletesebben változó szakasza.

A vitrin sem védi meg azonban őket az atmoszféra állandóan és periódikusan visszatérő változásaitól. Tél és nyár, fagy és hő, sötétség és napfény, párával telítettség és szárazság váltakoznak szünet nélkül. A tárgyak anyagát, főleg a relatív páratartalom változása és a hőingadozások következtében, hajszárpelések hálózatai járkálják át meg át. Így van ez a régi képek festékrétegeinél, faszobrok színes és aranyozott bevonatainál, az elefántcsont-faragványoknál, antik borostyánkőveknél, lakk munkáknál, a mázas kerámiák jelentékeny részénél, elsősorban az ónmáz fajtáknál és még számtalan más tárgynál. A repedéshálózatok „kraklé” hézagait kitölti és elszínezi a beléjük hatoló szennyeződés, elsősorban por és zsiradék. E hálózatok jellemző — különösen régi festmények felszínén és elefántcsont-faragványoknál megfigyelhető — sajátossága, hogy a régebben létrejött és nagyobb léptékű repedések határolta mezőket finomabb és apróbb léptékű osztások, majd ezek egységein belül még kisebbek bontják további részekre. Így évszázadok alatt négy-öt egyre finomodó léptékű, egymástól jól megkülönböztethető és egymáson belül fekvő repedéshálózat figyelhető meg. Ezek közül a nagyobb osztásúak a régebbiek, tehát a szennyeződésektől erősebben elszínezettek, a kisebb, majd még kisebb osztásúak az újabbak és még újabbak, tehát mind kevésbé sötétek. Nagyszerű betekintést ad ez a műértő szem részére a tárgyak életének mind mélyebb és mélyebb időrétegeibe, egyben — mint majd később meglátjuk — meggyőző bizonyítékát adja eredetiségüknek. Ez a jelenség a felület unalmas egyhangúságát felbontva a nemes anyagnak, elefántcsontnak, puszpángfának, borostyánnak textúráját is fokozottan érvényre juttatja, a megmunkálás anyagszerűségét meggyőző erővel érvényesíti, tehát esztétikai értékfokozó.

A szerves anyagok egy része bomlik, oxidálódik, ennek hatására a színek megváltoznak, megsötétülnek, vagy kifakulnak. Az elefántcsont tárgyak általában megsötétednek. Különösen azokon a felületeken figyelhető ez meg, amelyeket tartósan elkerült a fény. Így alapjaikban általában feltűnően sötét tónust kapnak. Ez a sárgásabb vagy aranybarnán derengő színjáték egyesülve a kraklé hálózat előbb említett hatásával, kiemeli a tárgyak plasztikáját, szinte magyarázza, értelmezi azt, egyben az ódonág érzetének különös varázsával veszi körül őket. Az utóbbi évtizedekben több múzeum anyagában alkalmaztak olyan eljárásokat, amelyekkel régi elefántcsont tárgyak foltosságát és sötétbarnás elszíneződését megszüntetve, azok eredeti fehér színét akarták visszaállítani (az 50-es években pl. a drezdai múzeumok anyagának egy részében). Ez a fehérítés azonban nemcsak a barna foltokat szüntette meg, hanem az elefántcsont jellegzetes finom zsíros fényt, áttetsző derengését is tönkretette. Az így kezelt elefántcsont tárgyak kellemetlen érdes, vakítóan fehér felszínükkel olyan hatást tettek, mintha gipszből öntötték volna őket.

A faszobroknál — amelyeket nem láttak el eredetileg színes festékrétegekkel vagy aranyozással — az elszíneződés nagyjából ugyanazokkal a kedvező esztétikai hatásokkal jár, mint az elefántcsont plasztikáknál. A megbarnult, repedések százaival átjárt, lefogott, kifényesedett felfületek esztétikai hatása önmagukban véve is letagadhatatlan.

Legtöbbször fokozza a színek megváltozásának jelensége a szépséget a keleti szőnyegekénél is. A színpoltok eredetileg talán túl kemény, nyers, kontrasztosak, lágyabbak, finomabbak lesznek. Kialakul a XVI—XVIII. századi orientális szőnyegek csodálatos színompája, amelyben a múlt időnek, az általa létrehozott változásoknak is jelentős szerepe van.

Nagyszerűen példázzák az idő múlásának esztétikai értékfokozó hatását a közel-keleti iszlám kerámiák gazdag sorozatai. Gondolunk itt elsősorban a középkori Samarra, Sultánabad, Fostat, Raqqa, és Damaskusi műhelyekből származó, gyűjtői néven „perzsa-fajánszok”-nak nevezett csoportjaira. Vastag, puha, porózus, fritt masszából égetett alapserepüket sárgás-fehér ón-ólom-üveg máz, vagy pasztózus, enyhén zöldes árnyalatú, átlátszó földpát máz borítja. Ezek az edény alsó részén az alapserep felületének egy részét szabadon hagyják és elkeskenyülő, végül cseppekben meggyűlő zegzúgos folyásokban végződnek. A késői darabokon szokásba jött a kínai Ming porcellánokat utánzó nagyvonalú, kék és fekete színű, máz alatti dekoráció alkalmazása. A perzsa edények e csoportjára jellemző, hogy nagy részükben valami zsiradékot, juh-faggyút, vagy egyebet tartottak. Ez a zsiradék az edényt belülről borító máz repedéseim áthatolva a laza szerkezetű cserép által felszívódott. A behatolt zsiradék a porózus cserepet teljes vastagságában átjárta és unalmas szürkés-fehér színét a külső átlátszó mázborítás alatt is megváltoztatta. A zöldes árnyalatú máz csillogó rétege alatt most már az előbb említett kék és fekete dekoráció vonalai nem egy monoton szürkés-fehéren, hanem mélybarnára, sőt helyenként narancsvörösre érett foltos alapon tűnnek elének. Ez az érettség csodálatos esztétikai

értékfokozódást jelent, amely a két világháború közötti műkereskedelemben és aukciókon a sokszorosra értékelt árakban is kifejezésre jutott.

Nem hallgathatom el a perzsa fajánszokkal kapcsolatban egy élményemet. Egy gyűjtőtársam nem sokkal a felszabadulás után kiállítás céljaira engedte át értékes perzsa fajánsz vázáit. A túlbuzgó restaurátor a kiállítás előtt e darabokat valami vegyszerben kifőzve, azok eredeti hideg szürkés-fehér alapszínét visszaállította. A hatás — mondhatom — megrendítő volt! Egy életre meggyőzhetett mindenkit arról, mennyire vigyázni kell évszázadok alatt megőregedett műtárgyak erőszakos visszafiataltásával, Steinach vagy Voronoff-féle műtéteivel.

A középkori perzsa fajánszok ásatásokból előkerült példányainál (Rághes, Samarra, Raqqa stb.) az idő egy másik, esztétikai értékelésüknél egyáltalában nem lebecsülhető jelentőségű, következményével is foglalkoznunk kell. A talajnedvességnek és az abban oldott anyagoknak a hatására az edények mázán mikroszkópiusan vékony pikkelyes leválások keletkeznek. Ezek az edény felszínre kerülése után a napfényt — a már Newton által ismert és ismertetett módon — a szivárvány színeire bontják fel az irizálásnak csodálatos, a pávafark, vagy kolibri tollak színpompájára emlékeztető tűzijátékában gyönyörködtetvén bennünket. Ez még hozzájárul e középkori fajánszoknál gyakran már eredetileg alkalmazott ún. fém-lüszter eljárás által okozott aranyló vagy ezüstösen csillogó színeffekthushoz, fokozva annak hatását.

Az irizálás jelensége nemcsak a középkori perzsa fajánszok színpompáját emelte, hanem az antik üveg-művészet ásatag remekeivel kapcsolatban is általánosan ismert. A könnyed, vékonyfalú egyiptomi és római üveg-remek szépségéhez igen jelentékenyen járul hozzá ez az elváltozás. Sokan elméleti alapon tagadják ezt, mondván, hogy az irizáló üveg szépsége ismeretlen lévén alkotója előtt, létét csak a véletlennek köszönhetvén, nem tekinthető esztétikai értékőbblennek. Én ellenkező véleményen vagyok. A kérdés alapos elemzésére itt nincsen hely. Utalok csak arra, hogy ha az iparművészeti tárgybán a különböző tartalmi elemek (funkció, eszmei tartalom, az anyag tulajdonságai, technológia, a készítés helyének és korának társadalmi igényei és adottságai stb.) tükrözésének igazságát és hűségét, mint az esztétikum forrását értékeljük, joggal értékelhetjük hasonlóan az irizálást, mint a tárgy készítésének időpontja után eltelt évezredek időtartamának szuggesztív tükrözését is. [1] Helytelenítenünk kell tehát egyes múzeumok azon álláspontját, hogy az antik üvegek irizáló leválásait — mivel azok nehezen őrizhetők meg tartósan — eleve el kell távolítani. Érdekes és bizonyító erejű még az, hogy az irizálás jelenségeinek utanzása és a perzsa fajánszok fém-lüszter bevonatainak megismétlése a szecesszió kerámikusait, vegyészeit, modern árkanistáit — mint Wartha Vincét, L. C. Tiffanyt, dr. Pantotseket és még sokakat — milyen nagymértékben izgatta és milyen komoly eredmények elérésére vezette.

A legmondosabban elzárt műtárgyak felszínére is újra meg újra finom porrétég rakódik le, amely mindig tartalmaz jelentékeny keménységű kvarcrészecskéket is. A számtalanszor megismétlődő törölgetés alkalmával ezek, egyes anyagok — mint üveg, porcellán, fémek — felszínén mikroszkópius karcolások tömkelegét okozva, azok fényét csökkentik, más anyagoknál viszont — mint a csontok, zsírkő, borostyán stb. — éppen ellenkezőleg, fokozzák azt. A megismétlődő tapintás, simítások nyomán az anyagok nagy részének felszínén nemes, zárt hatást keltő kifényesedés keletkezik. Kitérő példái ennek a jelenségnek a régi japán fa és elefántcsont gombocskák — netzkék — amelyek az évszázadokig tartó használat és az azzal járó tapogatás miatt igen jelentékeny kopást szenvedtek, mégis felületük nemes, zárt fényének hatására, éppen ezért, esztétikai értékükben erősen megnövekedtek.

*

Külön csoportot képeznek — az idő esztétikai szerepét illetően is — azok az általában igen jelentős korú műtárgyak, amelyek rövid használati periódus után már a

földbe kerülve évszázadok vagy évezredek alatt itt felszínük anyagát érintő mélyreható változásokon estek át. Túlnyomó részben fémekről, aranyról, ezüstről, elektrórról, réz, bronz és sárgaréz tárgyakról van itt szó. A jó ötvözetű — egyéb nem nemes fémeket csupán nyomokban tartalmazó — antik aranytárgyak felszíne az évezredek talajtakaró maradványainak eltávolítása után szinte változatlan színében és fényében ragyog. Mintha az évezredek nyomot sem hagytak volna rajta. Az éles megfigyelő azonban még ezeken is észrevesz egy leheletszerű barnás, vöröses fátolosságot, mintegy bizonyítékát jelentős koruknak. Felszínük bántóan tükrőfényesre tisztítása hiba volna. Ebben a finom fátolosságban határozott esztétikai értékőbblennek érzünk és őrizünk meg. Az ezüst — kémiaiag sokkal kevésbé ellenálló lévén — ásatag tárgyainak felszínén levő szilikátos talajlecsapódásokról, oxidrétegekről ezt a kedvező ítéletet nem mindig mondhatjuk el. Ezekben az esetekben tehát gyakran indokolt a ragyogó, meleg fehér ezüst felszín kiszabadítása és így a tárgy eredeti megjelenésének tökéletes helyreállítása. Itt sem szabad azonban megelégednünk arról, hogy ez esetben a tárgyat meg kellett fosztanunk, sajnos, tisztos korának s ezzel hitelességének közvetlen és szuggesztív bizonyítékaitól.

A nemesfémekétől lényegében eltérő sors vár a talajba került vörösréz, bronz és sárgaréz tárgyakra. Míg korábban általában a levegő behatására vékony, barnás, vöröses, vagy zöldes oxid rétegek vonják csupán be őket, amelyeket a használat és tisztogatás újra meg újra lekoptat, addig a földben kétféle, jelentékeny átalakuláson eshetnek át.

Egy részüknek a felszínét megtámadják a talajban jelenlévő vegyi anyagok, hatásukra korrozíós folyamatok apró egyenetlenségeket, helyenként krátereszerű bemélyedéseket marnak beléjük, vagy másutt a jelenlévő nedvesség hatására ezzel ellentétesen lerakódások, kiemelkedő göbök, vastag bevonatok keletkeznek. Mindez megmátítja eredeti kinézésüket, részleteiket szinte felismerhetlenné teszi. Az idő tehát ebben az esetben kezdettől fogva csökkenti az esztétikai értéket. Az eredeti felszín tökéletesen még kémiai vagy mechanikai tisztítással sem állítható helyre többé.

A bronz tárgyak többségénél azonban, szerencsére, egy esztétikai következményeiben homlokegyenest eltérő folyamat megy végbe. A tárgyak anyaga ennél átalakul ún. „nemes-patina”-vá. Ez a nemes patina nem felszíni képződmény, bevonat — mint sokan tévesen hiszik — hanem magának a bronz tárgy anyagának gyökeres átalakulása, amely kívülről befelé haladva lassan olyan mélyre hatol, hogy évezredek múltán az eredeti fémről alig marad egy kevés alaktalan mag az ún. „anima”. Ebből viszont az következik, hogy a keletkezett nemes-patina az eredeti felszín minden apró részletét, reliefjének minden jellegzetes finomságát eredeti állapotában és helyén őrzi meg. Méghozzá jobban konzerválja, mint maga az eredeti fém, mert a nemes-patina anyaga — bázikus rézkarbonát — lényegileg a malachit néven ismert féldrágakővel egyezik. Ennek a keménysége pedig valamivel nagyobb, mint a réznek, bronznak, vagy sárgaréznek. A nemes-patina által időtlenné konzervált felszínen a lágy vastú csúszik, anélkül, hogy azt megkarcolná. Kellő gondosság mellett tehát a szilikátos lecsapódásoknak a patina felszínéről történő mechanikus eltávolítása is használható.

A nemes-patina képződéséhez több kedvező feltétel egybeesése szükséges. Ilyenek a fémtárgy megfelelő kémiai összetétele, a szükséges talajviszonyok és mélység, a kedvező nedvességtartalom, hőmérséklet és még sok más. Mindezek változó arányú megléte és összejártsága a nemes-patina csodás szín- és struktúra változatait képes létrehozni. Színe a feketétől a sötétzöldön át a legvilágosabb türkizkékig, vagy a sötétbarnán át az élénk sárgáig, a tűzvörösre terjedhet. Néha nagyszerű zöld-vörös foltos változatok keletkeznek. Ezekkel viszonylag gyakran találkozunk a prehistorikus kínai áldozati bronz edényeken, amelyeknek amúgyis rendkívüli esztétikai és kereskedelmi értékét ez a körülmény még megsokszorozhatja. Az anyagszerűség viszonylatában ez a malachittal



1. Fajansz váza. Átlátszó máza alatt a cserepet átítató zsiradék meleg, vöröses-barna foltokban látható. Jellemző példa a lassan, egyenletesen kifejlődő időbehatások esztétikai értékfokozó következményeire. (Damaszkusz, XVI. század vége)

azonos nemes-patina képződés egyébként alapvető változást jelent. A fém csillogó anyagszerűségét túlnyomó részben a tüzes színű féldrágakőre cseréli át.

Az a fent említett körülmény, hogy a nemes-patina kívülről befelé terjedő lassú átalakulás révén az eredeti bronz felszín viszonylatait ezredmilliméternyi, exakt pontossággal megőrzi, lényegessé teszi a tárgy felületének állapotát földbe kerülésének pillanatában. A használatban megkopott, csiszolódott, fényessé tapogatott bronz tárgyakon a nemes patina egyenletes felszíne ezt az eredeti csillogást, lefogottságot is konzerválja és így sokkal szebb lesz, mint azokon a tárgyakon, amelyek alig használtak nyersebb, érdebb felszínnel kerültek a talajba. A használat évtizedeinek kedvező esztétikai hatását tehát folytatja és hatványozottabban kifejezi a földben eltöltött évezredek nemes-patina képző munkája.

Világosan kiderül az elmondottakból, hogy az ásatag bronzok esetében az idő és annak következményei túlnyomó többségben lényeges esztétikai értékfokozó tényezők.

*

Térjünk most vissza azokra az — általában kevésbé régi — fémtárgyakra, amelyek mindvégig elkerülték a talajba kerülést és annak következményeit. Ilyenek a román művészet és a gótika korától kezdve mind sürűbben előfordulnak, a reneszánsztól pedig alig találunk olyan fémtárgyra, amely hosszabb ideig lett volna a földben.

A bronzok — különösen a kisplasztika alkotásai — ritkán hagyják el az öntőműhelyt úgy, hogy előtte nyers felületüket valami, esztétikai hatásukat erősen befolyásoló kezelésnek ne vetnék alá.

Ilyen a keleti bronzokon ősidőktől fogva, az európai kisplasztikában pedig a korai reneszánsz óta gyakori lakk patinák alkalmazása. Ezeknél a szerves eredetű — megszilárdulása után finom fénnel csillogó — lakk masz-

szát a természetes nemes-patinához hasonlóra színezik. Közöttük tehát ugyanúgy megtaláljuk a feketét, mint a különböző sötétségű zöld és vörös bevonatok változatait. A leggyakoribb mégis — különösen az olasz reneszánszban — egy mély kávébarna lakk patina. Ezek a lakk patinák természetesen mint utólagosan felhordott borítórétegek — ha mégolyan vékonyak is — a formák részletelességét és finomságát nem őrizhetik meg annyira tökéletesen, mint a talajban képződött nemes-patina. Az évszázadok alatt a gyakori törölgetés, fogdosás folytán e bevonatok mind jobban elvékonyodnak. Az alattuk levő fém mindinkább átdereng rajtuk, miközben felszíni fényük selymesebbé, lágyabbá lesz. Mindez lazítja, finomabbá érleli az eredeti lakk patina kissé vaskos, nehézkes hatását. Tovább mulván az idő a kopások olyannyira fokozódnak, hogy a bronz tárgy kiálló csúcsairól, exponált felületdarabkáiról végleg lekopik a lakk patina és láthatóvá lesz az eredeti fém szürkés, aranysárga, vagy vörösesbarna anyaga. A szabaddá vált bronz felületeken az atmoszféra hatására ezzel egyidejűleg megindul a természetes oxidréteg lassú képződése. Így a régi kisplasztikai alkotások felszínén egymás mellé kerül a védett mélyedések sértetlen, mélybarna, vastag lakk patinája, a megkopott helyek elvékonyodott, lazurosabbá vált rétege, és végül a kiálló pontok és exponált felületek felszínre kerül és természetes oxidációtól színezett fém- anyaga. Mindezek az átalakulások együttesen feloldják az egyhangúságot, a különböző színű és sötétségű foltok váltakozása elősegíti a művész által tervezett eredeti plasztikai hatás érvényesülését. Ezzel egyidejűleg mindez az átalakulás a műalkotás esztétikai értékéhez az érettség és ódonág varázsával járul hozzá. Éppen ez az érettség, a kor meggyőző megnyilvánulása az egyik eszköz



2. Bronz figura. A hosszú használat eredményeként rendkívül erős kopások, amelyek azonban még csak elérik, de nem lépik túl a fokozatos esztétikai értékcsökkenés határát. Az állandó tapintás következtében kifényesedett felszínt csak vékony barnás oxidréteg borítja. A fragmentálódások értékcsökkenőek. (India, XVIII. század ?)

a művészettörténész és a gyűjtő kezében, amelyre támaszkodva biztosabban kísérlelhetik meg az éppen ezen a területen oly gyakori hamisítványok, utánöntések között a tájékozódást.

A fémtárgyaknak már a legrégebbi idő óta használt nemes felületi kezelése a tűzi-aranyozás. Ennél az eljárásnál a higanyban feloldott fém-aranyat — aranyamalgámot — dörzsöléssel hordják fel a tárgy felületére, majd kemencében hevítve azt, az amalgám higanyát gőzök formájában elpárologtatják. Végeredményként gyönyörű, melegfényű, vastag aranybevonat keletkezik. Az aranyamalgám bedörzsölésénél jelenlevő higany bizonyos mértékig az aranyozandó fémtárgy felszínét is feloldja. Ennek következménye aztán az, hogy a higany elpárologtatása után keletkezett aranyréteg mélységi irányban fokozatos átmenetekkel kapcsolódik az alapul szolgált fém anyagába. Az arany és az alapfém elválaszthatatlanul tapadnak, szinte egybeforranak. Az aranyréteg a kopásnak erősen ellenáll. Ha az évszázados fogdosás, dörzsölés, törülgetés végül a tárgy kiálló pontjairól mégis lekoptatja az aranyat, a kopott és még arannyal hibátlanul bevont részek között az átmenetek rendkívül egyenletesek és fokozatosak lesznek.

A finom ezüst tárgyak felszínén alkalmazott tűzi aranyozást „vermeil”, a vörösréz, bronz és sárgarézt tárgyak arany bevonását pedig „ornolu” néven ismerjük. Ezek között a gondosan megkímélt tárgyak esetében alig lehet különbséget tenni, hiszen mindkettőnél a ragyogó arany felszín látjuk csupán. Változik azonban a helyzet az évszázados használat és kopatás után. A változások hasonlóan játszódnak le, mint azt a mesterséges lakk patinával bevont reneszánsz kisbronzokról szólva fentebb leírtuk. Az aranyréteg mindinkább elvékonyodván, olyan felületrészek kerülnek felszínre, amelyekben már a tiszta arany — eleinte alig, majd egyre erősebben — az alapot alkotó fémmel, tehát az ezüsttel vagy a bronzsal keveredve jelenik meg. Az arany takaró hatása, szinte túlzottan tűnő fénye, zártsága csökken, a bevonat könnyedebbé, lazurosabbá válik. A vermeil az átderengő ezüst hatására világosabbá, enyhén sárgás-zöldes tónusúvá, az ornolu pedig — különösen a vörösréz, vagy vörös öntésű bronz alap esetében — sötétebb, vörösebb lesz. A két különböző felületű kezelés mind könnyebben elkülöníthetővé, differenciáltabbá, ugyanakkor mindegyik a maga sajátos területén esztétikusabb is lesz. További kopásra végül — ugyancsak a lakk patinás bronzok analógiájára — az exponált helyeken, éleken és csúcson szabaddá lesz az alapot alkotó ezüst, ill. bronz. A szabaddá vált és az atmoszfériai hatásának kitett alapfémek ezután már az anyaguknál természetes oxidációs elváltozásokat mutatják. A vermeil tárgyak láthatóra kopott ezüst felületei vagy sötétebbek, kékes — feketén csillogóak lesznek, vagy megfelelő kezelés, tisztogatás mellett megtartják az ezüst szép meleg fehér színét. Az ornolu réz vagy bronz élei, csúcsai idővel mind sötétebb vörösré, majd barnára oxidálódnak. Abban az esetben, ha a kiemelkedő, szabaddá lett ezüst felületeket a vermeilnél fényese tisztítják, ezek a mély ragyogású aranytól világosabb csillogásukkal különülnek el. Ha oxidáltan hagyják őket, akkor — ugyanúgy, mint az ornolu bronz alapja esetében — a plasztikai alkotás kiemelkedő részei lesznek jóval sötétebbek, mint a mélyedések aranylő foltjai. Olyan hatást kelt ilyenkor a tárgy, mintha egy róla készített fényképfelvétel negatív lemezét látnánk magunk előtt. Akár így, akár úgy, mindkét esetben ugyanazokkal az esztétikai előnyökkel jár a kopás folyamata, mint a lakk patinával borított tárgyaknál. A tárgy plasztikai hatását az azokhoz kapcsolódó és azokkal összefüggő szín és tónuson alapuló effektusok fokozzák és segítik mind erőteljesebb érvényesüléshez. Ezenkívül a tárgy mindenestre ereztebb, ódonabb hatású, a nagyobb időtávlatokat szuggesztíven érzékítő külsejű lesz. A túlzott viseltességnek kedvezőtlen, negatív esztétikai hatásai csak igen erős kopás — a tűzi aranyozásnak kis foltokra való redukálódása, szinte teljes eltűnése — esetén lépnek fel egyre fokozódó erővel.

*

De folytathatnánk a példákat hasonló részletességgel a művészeti technikák megszámlálhatatlan területén oldalak százain keresztül, az esetek túlnyomó többségében oda jutnánk, hogy a *műtárgyakon a használat és a kor, a viseltesség következtében lassan kifejlődő elváltozások eleinte nem hogy lerontanák, hanem éppen ellenkezőleg, kétségtelesen felfokozzák azok esztétikai hatását. Tagadhatatlan azonban az is, hogy minden anyagnál és minden műfajnál megtaláljuk a határt, amelyen túl ugyanezek a tényezők már kedvezőtlen esztétikai hatást okoznak, az addigi pozitív eredményeket az egyre erősödő negatívumok váltják fel. A bűvös határ amelynél a mennyiségi változások növekedésével minden ellentétes minőségre csap át, az egyes iparművészeti műfajoknál és anyagoknál másutt és másutt van és igen erős ingadozásokat mutat. A következőkben e határt magát vizsgálat tárgyává tenni és ennek az esztétikai értékértékváltásnak — ha nem is kielégítő, de legalább részleges magyarázatát — megtalálni megkíséreljük.*

*

A kor által okozott elváltozások az eddig vizsgált esetekben a műtárgyakon lassan, egyenletesen — a készítés óta eltelt idővel arányosan — fejlődtek ki. Valahogyan úgy van ez ahogy egy öregedő arcon lassan ránc, ránc, redő, redő mellé sorakozik, s ezáltal csak keményebb, markánsabb, érdekesebb, differenciáltabb lesz összehatásában az egész. De jön aztán a késő vénység petyhüdt, fáradtan ellágyuló, deformálódó vonásaival és az egykori szép arcon mind nehezebben ismerünk rá a megszokott, szeretett egyéniségre. Szépségében is visszaesik, majd megsemmisül. Az öreg műtárgyak életében is eljön az idő, amikor a kopások, apró csorbulások, repedések lassan, egyenletesen annyira elszaporodnak, hogy mind nehezebben felismerhetővé válik maga a tárgy eredeti mondanivalója. A viseltesség ebben az állapotban már megnehezíti, sőt néha lehetetlenné teszi a készítés korának, helyének, jellegzetes stílusának pontos meghatározását is. Ilyen egyenletes öregedéssel, amely csak a folyamat legvégén válik esztétikai pozitívumból negatívummá, találkozunk az ötvösség, bronzművesség, a bútor, fafaragás, az elefántcsontfaragás, borostyán, keleti szőnyeg és még sok más területen.

De az öregedésnek egy másfajta, erőszakos, véletlen katasztrófák által előidézt, egyenlőtlen fajtája is van. Az előbbi hasonlóra visszatérve, a markáns férfiarcot egyetlen szerencsétlen pillanat elrúthithatja, véletlen sérülés már fiatal korában szinte felismerhetetlenné teheti. Így a műtárgyaknak is vannak csoportjai, az egyetemes iparművészetnek műfajai — általában azok, amelyek törékeny anyagokat használnak fel —, amelyek körében az *efajta hirtelen változások alapvetően beleszólhatnak a lassú öregedés rendjébe, annak esztétikailag pozitív irányát már a műtárgy életének kezdetén a negatívumba fordítva.* Érdekes módon éppen azokban a műfajokban van ez így, amelyekben a műfaj által felhasznált anyag keménysége, rendkívüli ellenállóképessége következtében a tárgy öregedése — normális esetben — csak nagyon lassan megy végbe. Ez jellemző mindenekelőtt a drágakövekre és feldrágakó faragványokra, a tágabb értelemben vett kerámiaművészet — üveg, porcelán, kőserép, fajánsz és a közönséges fazekas áruk — ágazataira. Egy váratlan mechanikai inzultus könnyen előidézhetheti a műtárgy széthasadását és darabokra esését. Sőt, ha a gondos restaurálás nem történik azonnal meg, a tárgy darabjainak, cserepeinek egy része elveszhet, teljességében hiány áll elő. Ezzel alapvető, döntő változás történik: a műtárgyból „fragmentum” lett. A fragmentáltság lehet olyan fokú, hogy az eredeti forma és diszitmény még — teljes tudományos igénnyel — helyreállítható, de lehet olyan nagymérvű, hogy erről is le kell mondanunk. Különösen ez utóbbi esetben nem szorul bizonyításra, hogy mind esztétikai, mind a vele végső fokon azonosuló történeti-dokumentum érték erősen károsodik, ha nem semmisül meg teljesen. Nem zárható ki azonban részjelenségként, különlegességgént még olyan eset sem, amikor a fragmentáltságnak is megvan a maga esztétikai előnye. Gondolok itt például egy antik márvány torzóra, vagy a szfinksz szétlőtt arcára, ame-

lyeknek hiányzó részei erősen megmozgatják a kiegészítésre irányuló fantáziát, amely fragmentum talán éppen erős sérüléseivel hat ránk izgatóan, titokzatosan, enigmatikusan merülve fel az évezredek homályából.

Tovább vizsgálva a véletlen mechanikai eredetű sérülések esztétikai hatását, még egy érdekes körülményre kell felfigyelnünk. Nem minden szándékosság nélkül csoportosítottuk az imént az efajta sérülések tárgyaként szóba jöhető anyagokat, ill. műfajokat a drágakövektől elindulva, a közönséges kerámiáig. Ez a sorozat a legkevényebb, a legellenállóbb anyagtól a drágakőtől fokozatos átmenetekkel jut el a legkevésbé szilárdig, a legesendőbbig, a közönséges fazekas áru puha, porózus cserepéig. *A fragmentáló mechanikai sérülések negatív eszté-*



3. Bronz mozsár. A hosszú használat által előidézett sérülések, erős kopások fokozzák szépségét. A használatot megszakító periódusok alatt képződött fényes sötét-barna oxidréteg tovább növeli az esztétikai hatást. (Magyar, XIV. század)



4. Bronz mozsár. A rendkívül erős kopások és a perem sérülései még nem lépik át az értékcsökkenés határát. Gyönyörű vastag, zöldes-barna oxidréteg. A fül hiánya az okozott formai bizonytalansággal már negatívumot jelent. (Olasz, 1400 körül)

tikai hatása ugyanis — véleményünk szerint — e sorozat elsőként megnevezett tagjainál, tehát a drágaköveknél lép fel a leghamarább, és érvényesül a legerősebben és fokozatosan előrehaladva a sorozat tagjain a legpuhább, legkevésbé ellenálló anyagnál, a közönséges fazekas árunál jelentkezik legkésőbb és válik a leginkább megbocsájthatóvá. Sőt nyugodtan elmondhatjuk, hogy a régi ónmázás fajánszoknál, fritt masszából égetett, vastag, puha cserepű keleti árunál, még inkább a régi népi kerámiánál az erőszakos mechanikai inzultusból eredő kisebb sérülések — elnélyítve a kor élményét — esztétikai értelemben még pozitívumként is eshetnek egy vérbeli gyűjtő számára a latba. Elméleti spekulációk nélkül — mondhatnók intuícióval — ezt a tényt a múzeológiai, gyűjtői és műkereskedelmi gyakorlat már kezdettől fogva felismerte és következményeit a maga számára levonta. A drágakő szigorúan absztrakt, csiszolt, geometriai formáját a legkisebb mértékben megzavaró csorbaság, egy csúcs mikroszkopikus hiánya, úgy szólván, értékében tökéletesen megsemmisítheti. A kő szépségét ugyanis lényegében a hibátlanul kialakított formán fellépő optikai hatások fény, szín, tűz stb. teszik, ezek pedig a legkisebb sérülés következtében is lényegükben károsodnak. Nincsen ez másként a féldrágaköveknél sem. Az átlátszó hegyikristály, ametiszt, füstkvarc, rózsakvarc és mások sajátos esztétikuma hihetetlenül kényes a sérülésekre. Ugyanezt — bár egy hajszállal kevésbé szigorúan értelmezve — elmondhatjuk a féldrágakövek opák változatairól, a kalcedonról, a réteges achátokról, karneolról és másokról is. Egy görög vagy római réteges achát kámeó értékét már peremének mikroszkopikus csorbulása is erősen alászállíthatja. Ez a szigorúság — habár megint csak kis lépéssel — tovább enyhül az üvegművesség remekei-

vel szemben. Érthető ez is, hiszen a művészi üvegtárgyak jelentékeny — különösen az ún. „kristálystílus”-ba tartozó — része, esztétikai hatását éppen a drágakövekhez hasonlóan bennük is fellépő különleges optikai jelenségeknek köszönheti. [2] Mindezek az értékelések — vagy leértékelések — egy gyakorlati tényezőre is támaszkodnak. Mind ez ideig ugyanis a drágakövek, féldrágakövek és szintelen kristályüvegek kielégítő restaurálásának módját — tudomásunk szerint — nem sikerült megtalálni. A restaurálás, kiegészítés anyaga a tárgy eredeti anyagától ugyanis fénytörési együtthatójában eltér, így a restaurálás otromba hatású lesz és csak tovább rontja a sérülés által okozott káros esztétikai következményeket.

Megint tovább javul a helyzet a porcelánok fragmentáltságának értékelését illetően, bár sajnos még ezeknél is súlyosan, és viszonylag jelentéktelen károsodásoknál is fellépnek a hátrányos esztétikai következmények. A porcelánokhoz hasonlóan rendkívül szilárd sómázás kőedények — ebben a tekintetben — ugyanúgy viselkednek, mint azok.

A lényeges változás sorozatunk ezután következő két tagjánál az ónmázás fajánsznál és a közönséges fazekas árunál következik be. Mindkettőnek cserepe puha, porózus, az edény falvastagsága általában lényegesen nagyobb, mint az eddigi kerámiái válfajoknál. A máz a régi daraboknál már a természetes öregedés következtében is erősen repedezett és így szinte természetes átmenettel vezet át a mechanikus sérülések okozta repedésekhez és a ragasztás restaurálási nyomaihoz, esetleges kiegészítéseihez, vagy fragmentáltságához. Ezeknél a műfajoknál a gyűjtő vagy a műkereskedő jelentéktelen értékcsökkentő tényezőként fogad el olyan sérüléseket, amelyeket egy hegyikristály- vagy üvegvázánál aligha bocsájtana meg.

Azok a műtárgyak tehát, amelyek rendkívül kemény anyagokkal, csillogó, fényes felületükkel, tömör ökonomikus formájukkal valóságos önálló törvényeknek engedelmeskedő mikrokozmoszként különülnek el a környezetől sokkal érzékenyebbek épségük megcsorbitására, mint puhább, lázább szerkezetű, a külső erők ellen kevésbé felvértezett társaik. A kemény, kristályos tárgy csodálatosan zárt mikrokozmosza, mint esztétikai érték, inkább semmisül meg egyszerre a külvilág erőszakos érintése nyomán, semhogy rosszul behegesztett sebekkel vagy fragmentumként is megőrizze egykori szépségének maradványait. A műtárgyak egyes csoportjaiban megtalálható zárt, immanens belső mag által összetartott, ezáltal a makrokozmosztól szinte független egyedei egyébként a gyűjtő és a műtárgy kapcsolatában sajátos szerepet játszanak. Messze vezetne jelenlegi célunktól e kapcsolat elemzése. Legyen szabad most csak utalnunk arra, hogy a gyűjtői tevékenység mozgatóerői között — szerintünk — lényeges szerepet játszik a világ állandó változása, örök pantha rhei — mozgása ellen nyugópontot, védelmet kereső Én halálfélelme. A nyugvást ez örök változástól legalább időlegesen, legalább relatívan függetlenül tudó, fölünyesen szilárd, hibátlan, zárt, önmagában harmónikus objektumban, mint Nem-én-ben és a vele való azonosulásban véli meg, találni. Úgy érezzük itt van elrejtve az időt legyőző, szinte időtlenné megnyújtott életű, nagyon régi drágakő- vagy kristálytárgyaknak a gyűjtőkre gyakorolt sajátos vonzóerejének titka. Egyben ezen az alapon érthetjük és magyarázhatjuk meg e kristályok már jelentéktelen sérüléseinek is súlyos értékromboló hatását. Hiszen sérült egyedeik éppen a fent vázolt szerepre válnak először alkalmatlanná.

*

Vannak végül az iparművészeti műtárgyak állagát veszélyeztető olyan jelenségek is, amelyeket joggal lehet az élővilág analógiájára „betegségnek, pestisnek” nevezni.

A nemes-patinával borított bronztárgyak felszínén sajnos elég gyakran megfigyelhető egy „vad-patina” néven ismert jelenség. Eleinte apró, majd mindinkább terjedő foltocskái elütnek a nemes-patina tömörségétől, zárt-ságától, fényétől. Kellemetlen élénk, világoszöld felszíne már nem örzi hűen az eredeti bronztárgy felületét és annak apró részleteit, tehát ezáltal a műtárgynak dokumentumértéke is erősen csökken. Oka rendszerint a megőrző talajból, vagy a környezetből származó és a bronztárgyba behatoló kloridos vegyi anyagok. Eltávolítása — mechanikusan, kifőzéssel, elektrolitikus úton, vagy újabban speciális műanyagokat felhasználó eljárással — igen nehéz és óhatatlanul az eredeti nemes-patina kisebb-nagyobb megkárosításával is jár. Szeszélyesen megjelenő foltjai függetlenek a tárgy plasztikájától, így a felület változatossá tételéről, a tónusváltozatok és plasztika logikus összefüggése révén pedig a plasztikus hatásnak — a kopott lakk patinához, vagy a tűzaranyozáshoz hasonló — fokozásáról, kiemeléséről tehát a vad-patinánál szó sem lehet. A káros esztétikai benyomást csak fokozzák ehhez az elváltozáshoz tapadó, makacs előrehaladásáról, megszüntetésének nehézségeiről közismert képzetek.

Az ontárgyak általánosan ismert — bár gyakran félreismert, más elváltozásokkal összetévesztett — betegsége az „önpestis”. Lényegében ez a finom és tiszta ön anyagának átalakulása egy másik módosulatába, amelynek előfeltétele és melegágya a nedvesség és az alacsony hőmérséklet. E folyamat fellépésekor a tárgy felületén kis göböcskék, dudorok jelennek meg, amelyek lassan — vagy erősen lehelűt környezetben gyorsabban — növekszenek. Érintésre, ütésre, nyomásra e dudorok szétesnek és belőlük szürkés-feketés por tűnik elő. E por — az ön elemnek egy módosulata — más szomszédos ontárgyakra átkerülve, azokon — megfelelő alacsony hőmérséklet mellett — a káros folyamat továbbterjedésének góca lehet. Régebben a védekezés egyetlen módjának az ontárgyak nedvességtől és hidegtől való gondos — és valljuk meg hosszú időn át szinte kivihetetlen — megóvásában látták. Ma a szakemberek számtalan tanulmányban foglalkoznak a régi művészi ónok e sajnálatos hibájával. Állítólag e folyamatot ma már véglegesen is meg tudják szüntetni,

de ez is csak a tárgy többé-kevésbé erős rongálása árán lehetséges, nem is beszélve arról, hogyha a pestises folyamat hosszú időn át tartott, annak romboló hatása helyrehozhatatlanul és véglegesen megmarad. Nem vitás, hogy itt még fokozottabban érvényesek a bronzok vad-patinájának káros esztétikai következményeiről tett megállapításaink.

Az antik üveg remekeknek is megvan a maguk „pestis”-nek nevezett pusztító elváltozása. Szerencsére ez nem minden régi üveget veszélyeztet egyformán. Leginkább megfigyelhető a Potsdam-környéki régi üveggyűjtők termékeinél. Sokszor rendkívüli művészi értékű, csiszolt és köszörült, gravírozott díszítésművekkel borított csücszeltjesítményei ezek a XVII. és XVIII. századi német üveg-művességek. A folyamat szerencsére sokkal lassabban halad előre, mint az önpestis, és ellentétben azzal a szomszédos műtárgyakkal nem fertőzheti meg, azokra át nem vihető. Hosszú évtizedekig, esetleg évszázadokig is eltart, míg az esztétikai hatást lényegében károsítja, vagy megsemmisíti. Az eredetileg hibátlan, csillogó, a köszörülést, mély- és magasmetszést, gravírozást teljes szépségében érvényre juttató fényjátékokot egyre fokozódó homályosság váltja fel. Később szabad szemmel is megállapítható, hogy ezt a jelenséget az üvegmasszát sűrűn átjáró hajszálvékony repedések hálózata okozza. Az üvegpestis az üveganyag eredeti fizikai struktúrájának mélyreható változásának a következménye. A molekulák, amelyek eredetileg az üvegben mint stabilnak tekinthető folyadékból helyezkednek el, egy kristályos test felépítésének megfelelően, kristályrácsok szerint rendeződnek át. A hajszálrepedések a kristálylapocskák irányának megfelelően haladnak előbb homályossá, majd tejszerűen opákká, végül teljesen átlátszatlaná téve a beteg üveget. Az esztétikai károsodás aránylag hamar lép fel és súlyos, megfelelően annak, amit rendkívül kemény testek, drágakövek, fél-drágakövek és üveg sérüléseivel kapcsolatban már megállapítottunk.

*

Áttekintettük az iparművészeti műtárgyakon az idő hatására fellépő elváltozások egy kis részét és azoknak a tárgy esztétikai értékére gyakorolt következményeit. Néhány jellemző és a legkülönbözőbb anyagok és műfajok területéről vett példával igyekeztünk illusztrálni az időhatások három fő fajtáját: a lassan, egyenletesen előrehaladó, a hirtelen mechanikai inzultusok formájában jelentkező és végül az élőlények betegségeivel többé-kevésbé analóg elváltozások csoportjait.

Az eredmény az első csoportnál egyértelműen az volt, hogy az idő hatásai következtében jelentkező elváltozások nem károsítják szükségszerűen a műtárgy esztétikai értékét. Sőt ellenkezőleg, amíg azok egy bizonyos határon alul maradnak, kifejezetten fokozzák, emelik azt. Csak túllépve e határt, fordul meg alapvetően a helyzet és változik az időhatások esztétikai következménye a pozitívól a negatív irányba. [3]

E jelenség oka az, hogy az időhatások létrehozta elváltozások eredetileg gazdagítják a tárgy tartalmát, belső mondanivalóját. E mondanivaló eredeti elemeihez tehát a tárgy funkciójához, gazdag eszmei vonatkozásaihoz, a készülése időpontjában és helyen uralkodó társadalmi és gazdasági adottságokhoz és igényekhez, valamint a tárgy anyagának és megmunkálásának jellemzőihez egy új tartalmi elem, a tárgy elkészülte után lefolyt időnek érzékeltetése is társul. A már meglevő gazdag tartalmi együttesen felül a régi műtárgy tehát az időt — ezt az oly nehezen megfogható, sokféleképpen definiálható, de az embert kétségtelenül mindig mélyen igazoló, léte gyökerében érintő tényezőt is — kifejezve, hűen tükrözni képes. Ez a lehetőség tovább fokozza magának a tárgynak történeti-dokumentum értékét. Mivel pedig végső fokon a történeti-esztétikai érték összeolvadnak és együtt adják a régi műalkotás értékét, a tárgy korának hű tükrözése, magának a műtárgynak eszmei — sőt anyagi — értékét tovább növeli.

A kedvezőtlen változás — mint ezt már megállapítottuk — akkor következik csak be, amikor a kor mennyiségileg egyre növekvő, mind jobban összekapcsolódó, összefolyó jelei megzavarják, sőt veszélyeztetik a tárgy egyéb mondanivalóját.



5. Bronz patikamozsár, nagyméretű. Egyenletes kopás, fényes, sötét, barnás-zöld oxidréteg emeli a tárgy esztétikai értékét. (Német, 1568)



6. Nöstényszarvas. Világos-sárga „aranybronz” öntvény, finoman cizellálva, már eredetileg is vékony, később állatszóra kopott vöröses lakkpatinával bevonva (Kína, XVII. század)

nak világos és egyértelmű tükrözését. Amikor a fragmentálás miatt bizonytalanok leszünk a tárgy eredeti funkcióját illetően, vagy a tárgyon levő ábrázolások kopásai annyira elhomályosítják, összemossák azokat, hogy jelentésük, koruk, stílusuk nehezen állapítható meg, kétségtelenül megkezdődik a műtárgy értékének fokozatos csökkenése.

A második esetben a véletlen, erőszakos inzultusok következtében, hirtelen fellépő károsodások eleve csökkentik a műtárgy értékét. Kivételek, mint az antik torzókbnál, népi kerámiáknál, faszobroknál stb. még ebben az esetben is vannak. Sokszor előfordul, hogy a mechanikusan károsodott műtárgyaknál az erőszakos sérülések nyomaival párhuzamosan természetesen megtalálhatók az állandóan, folyamatosan kifejlődő időelváltozások nyomai, s ezek mint esztétikai értelemben pozitív jelenségek az előbbi ellensúlyozni és egy ideig még pozitívumban tartani képesek.

Végül, sajnos, az idővel járó jelenségek harmadik változójáról, a betegségek analógiájára kifejlődő elváltozásokról — ónpestis, üvegpestis, stb. — minden esetben egyértelműleg meg kellett állapítanunk azok esztétikai értékcsökkentő következményeit.

*



7. Nöstényszarvas (részlet). A lakkpatina helyenként teljesen lekopott, az aranybronz — ellenállva az oxidációnak — csillogó fényével fokozza a plasztikai hatást. (Kína, XVII. század)

Ez az egész eszmeifuttatás a két világháború közötti időszakban még talán túlságosan hajánál fogva előráncigálnak tűnhetett volna fel mind egy vérbeli gyűjtő, mind egy múzeológus, vagy magas kultúrájú műkereskedő előtt. Miért kell — kérdezhették volna joggal — természetes, magától értetődő dolgoknak, amelyekhez alkalmazkodunk, amelyek tevékenységünket irányítják, árainkat, értékecsleéseinket megszabják ilyen nagy fontosságot tulajdonítani?

Ma azonban a helyzet világszerte alapvetően megváltozott, míg régebben — a fenti elemzéseknek többé-kevésbé tudatosan megfelelően — az idő nyomait, kisebb-nagyobb sérüléseket túlnyomó többségükben a műtárgyaknál eszmei-esztétikai, és anyagi értékfokozó tényezőként, eredetiségük bizonyítékaiként pozitívan vették figyelembe, addig ma egy ezzel teljesen ellentétes, mind rohamosabban kifejlődő szemlélet és magatartás zavarja meg a gyűjtők, kereskedők és múzeumok tevékenységét egyaránt. Ma az időhatások nyomait csak a műtárgyak elenyésző kis hányadánál értékelik valamire, túlnyomó többségükön azonban negatívumként éltetik. A súlyosan sérült, fragmentált műtárgyakat pedig személtre való kacsatoknak deklarálják, és ezzel aztán — a tudomány és a kultúra komoly kárára — valóban létükben veszélyeztetik. Különösen nagy veszélyt jelent ez az európai és benne a magyar műtárgyállományra, amelyet a II. világháború amúgy is rendkívül súlyosan megtizedelt, jelentékeny részében pedig, ép tárgyból fragmentummá tett. Nehéz megérteni, hogyan járhatott a műtárgyak nagy többségének viszonylag épből súlyosan sérültté, fragmentummá válása ilyen következményekkel. Éppen az ellenkezőjét várhattuk volna. Hiszen az összes eredeti műtárgyállomány — és különösen az abban jó állapotban fennmaradtak — egyre kisebb körre zsugorodik, egyre kevesebb és kevesebb lesz. A jó műtárgyak zárt létszáma mind több és több magán- és közgyűjtemény között oszlik meg. „Új” régiség pedig nem születhetik, legfeljebb a hamisítványok milliárdjai gyarapodnak gomba módra. Utánpótlást legfeljebb a II. világháború után végzett nagyszabású ásatások, leletmentések eredményei — Európában, Amerikában, de különösen a Szovjetunióban és Kínában — hozhattak. *Hogyan lehetséges ezek után mégis, hogy a megmaradt kisebb számú műtárgyat viselkedésük miatt egyre szigorúbban itélik meg, egyre jobban válogatásuk velük kapcsolatban?*

Egy pillanatig sem hisszük, hogy ezt a jelenlegi érvényességében az egész kultúrára kiterjedő és — általunk legalábbis — primitívnek, a műtárgy állományra veszélyesnek ítélt leértékelési folyamatot e kis írással meg lehetne állítani, vagy a helyes irányba vissza lehetne fordítani, csupán ez érdekes jelenség okait szeretnénk megkeresni és elemezni. Ehhez az oknyomozáshoz — a műtárgyak és sérüléseik néhány példával megvilágított vizsgálata után — nézzünk most szét a közegben, amelyben a műtárgyak hosszabb vagy rövidebb ideig tartó nyugalmi állapota, vagy forgalma — mondhatnánk élete — lezajlik. Hiszen a műtárgyak esztétikai értékét mindig két tényező, maguk a tárgyak és adottságaik egyrészt, a gyűjtő műelvező, múzeológus és kereskedő másrészt, bonyolult egymáshatásaikkal szabják meg. Egyiknek a másik nélkül sem értelme, sem léte nincs.

II. A műtárgy és az ember (Gyűjtők és kereskedők)

Kezdjük meg vizsgálódásainkat napjaink műgyűjtői között. Ahányan vannak, annyi egyéniség. Külön sajátos világában egymás mellett megtalálhatjuk a gyermekszobából alig kikerült kamaszt, kopott rézpénzeit rendezgetve, a nagy keresetű jogászt, orvost, író, híres színészt, csillogó, „dekoratív” műtárgyakkal zsúfolt, szőnyeg borította lakásában, vagy a megszállott öreget, amint fáradtságosan vonszolja magát nap mint nap egyik bizományi áruházból a másikba. Értelmetlen lenne a száz meg száz egyéniséget, a kaleidoszkopszerű kép tükörcserepeit egyenként vizsgálni, rendszerezni, értékelgetni.

Válasszuk ehelyett csupán két elképzelt szélsőség vázlatszerű portréját. E két, talán túlzó végpont karikatúraszzerű polaritása között előtűnik nyüzsgő majd az egész műgyűjtő világ minden csodabogara, felidézésükhöz és jobb megértésükhöz éppen szélsőségeik vizsgálata segít hozzá.

„Két archépet” rajzoljunk fel tehát — Bartók példájára — egy „ideális-műgyűjtő”-jét és egy „torz”-at. Lássuk az elsőt!

*

Közhely, hogy minden emberi élet egyetlen olyan véget nem érő tevékenység, amelynek célja hiábavaló küz-

delem az elmúlás változhatatlan, kegyetlen törvénye ellen. Rögzíteni az egyén, a személyiség pillanatnál is rövidebb ittjártának nyomait, tartós bélyeget ütni az örök változások világának szövetére, valahogy ez fekszik mindennek — így a gyűjtésnek is — mélyén. Munka, közéleti törődések, politika, tudomány, minden, minden erre a gyökérre vezethetők vissza. Átsuhanó emberi árnyékunk megkötése, rögzítése, átörökítése, ez vezeti legelsősorban a művészeket. Az író toll, ecset, véső, vagy mintázó fa csupán eszköz kezükben futó árnyékuk rögzítésének bűbájosságához. De a művész nagyszerű lehetősége, az alkotó aktus csodája csak kevés kiváltságosnak juthat osztályrészül. Van, szerencsére, a művészet birodalmában is a személyiség megörökítésének egy másik módja. E lehetőség megvalósítása, kiélése az „ideális műgyűjtő”-nek vizsgálata, magamegmutató és magát megörökítő életútja.

Az ideális műgyűjtők persze erről a lehetőségről — amikor elrúdulnak egyéniségük kényszerítő indítására pályájukon — nem tudnak. Sőt közülük sokan úgy járnak végig a szorongató feszültségekkel, gyilkos izgalmakkal és nem képzelhető intenzitási gyönyörökkel kikövezett egész életútjukat, hogy rendeltetésük soha sem tudatosan bennük világosan. De ez nem is lényeges! Ők mégis — akarva, akaratlanul — személyiségük hű tükörképét formálják egyre növekvő kollekciójukban egy életen át. Ugyanolyan hitvallást tesznek mindenről, ugyanúgy állást foglalnak a valóság minden aspektusában, mint az alkotó művész, csak közvetve, áttételekkel.

Mikor kezdik meg „hivatásuk” gyakorlását, egyáltalában nem fontos és jellemző. Attól függ ez, hogy a körülmények, a kedvező véletlenek varázsütésére, mikor indul meg bennük az eleve elrejtett mustármag növekedése, a meglevő energiahalmaz céltudatos munkája.

Egy öreg műgyűjtő elmesélte nekem, hogyan kezdte ő. A vidéki rokonaikat látogatgát meg szüleivel, mikor még csak hétéves volt. A rokonok pár évvel idősebb kisleány, öreg, barnult fadobozt hozott elő, telve régi kopott rézpénzzel. „Választhatsz magadnak belőle néhányat, de ezt — mutatott rá Rákóczi Ferenc egy szép húszpoltúrára — megtartom magamnak.” A gyermek dobogó szívvel emelt ki a ládikóból tucatnyi Mária Terézia garast és krajcárt. Ezzel hosszú gyűjtői életútja megkezdődött. Évtizedek múltán, komoly műkincsei mellé könnyen megszerezhetette a legszebb Rákóczi libertásokot. „A legnagyobb műértékek megszerzésekor sem éreztem azt a fojtogató, izgalmas gyönyört — vallotta be — mint amit aztán már nagyobb diák koromban, az annak idején hiába megkívánt, szép húszpoltúras megszerzése jelentett.”

Találkoztam már olyan gyűjtőkkel is, akik életük derekán messze túlra elhurcolták magukban az elhivatottság kincsét, anélkül, hogy erre ráébredtek volna. A nagy szenvedély kezdetét már a hajukban sűrűsödő ezüst szálak megjelenése és egyéb szenvedélyek lassú kihűlése jelezték. Annál nagyobb erővel lobogott fel viszont ez az öregkori szerelem. Bámulus energiával pótolta évtizedek mulasztásait. Kisebb szakkönyvtárakat olvastak végig, hogy minden szükséges szakismeretet megszerezzenek: aukciókon, műkereskedésekben ezután mindig találkozhattunk velük. Ők — a késői szerelmeseik — is csak azt tették, mint a gyermekkoruk óta egyre gyűjtőgető, de szinte lázas kapkodással pótolva az elmulasztottakat, személyiségük hű tükörképét örökítették meg kollekcióikkal.

Az igazi gyűjtő e spontán tevékenysége — a fentiekből világos — szinte kényszeres erejű és — mindig ösztönös. Persze ennek ellenére mégiscsak kénytelen mindvégig a valóság szilárd keretei között maradni. Ez a valóság — a gyűjtő és társadalom viszonya, a gyűjtő korának politikai és gazdasági helyzete, környezetének kulturális hatásai, az általa elérhető és szemléletére ható múzeumi anyag színvonala, nem utolsósorban pénztárcájának állapota — alakítólag hat a kollekció felépülésére.

Hadd mutassunk rá még valamire. Nemcsak a gyűjtő keresi egyre azokat a műtárgyakat, amelyek építőköveként illeszkednek bele kollekciójába, ebbe az egyre világosabb körvonalakkal kirajzolódó gyűjtői önarcképbe. Valahogy, valami rejtelmes módon a tárgyak is keresik méltó gazdájukat és megfelelő keretüket. Ők ugyanis hordozói

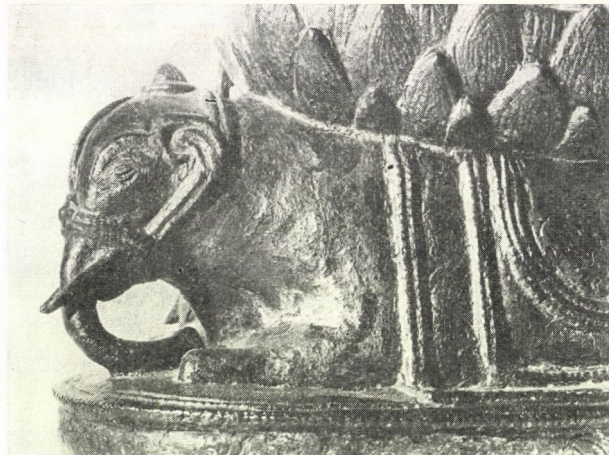


8. Bodhisattva Samanthabhadra. Sötét bronz, viaszöntés, alig cizellálva. Sötétbarna lakkpatinája több helyen lepattogzott. A felszín szuggesztíven érzékelteti a tárgy magas korát. (Kína, korai Ming, XV. század?)

egy rég szétfoszlott személyiségnek, egykori alkotójuknak, aki beléjük zárva, szinte rajtuk keresztül keresi — mint egy Hádeszben bolyongó árny — az életreklés lehetőségét. Ez a lehetőség a hányódó műtárgyban csak potenciálisan van meg. Valósággá akkor válik, amikor a műtárgy egykori alkotója és a vele kongeniális mai gyűjtő a műalkotásban egymásra talál. Melyik igazi gyűjtőnek ne lenne olyan élménye, hogy egy műtárgy addig kerülgeti — fausti pudlikutya módjára — míg végül is, akarva nem akarva, kénytelen megszerezni azt. Ahogy egy régmúlt ember, alkotóművész keze munkája, úgy egy szűkre zárt kor vagy terület jellemző darabjai is mondhatnánk erőszakos módon nyitnak utat maguknak az ő világukkal rokon kollektívába. Tarthatjuk véletlennek, a nagy számok törvényének, a gyűjtő rendkívüli erőfeszítése eredményének azt a rejtelmes növekedést, ahogy egy kialakuló, igazi komoly gyűjteményben minden új elem sok máshoz tapad, minden pontosan a helyére kerül és egy cél felé mutat, a jelenséget magát éppen bonyolódottsága miatt csak egy-egy aspektusában s nem teljes egészében ragadnánk meg. Bizonyos azonban, hogy a kollektív növekedésének titkát mégis a gyűjtő önmagának megőrkítésére törekvő személyiségének és az egykori alkotó művészeknek, műtárgyaknak, koroknak, szituációknak rejtelmes rokonságában, legyőzhetetlen affinitásában találjuk meg a legbiztosabban.

Mindenesetre az egyre differenciálódó, növekvő gyűjtemény és a szerzési lehetőségek allandóan visszahatnak magának a gyűjtőnek önkifejezésre szomjazó és annak módjait lázasan kereső személyiségének alakulására. Hatás és ellenhatás állandó dialektikája, ez jellemzi és jellemezte mindig a nagy gyűjtők életútját és a nagy kollektívok felépülésének sorsát.

A kényszeres, ösztönös és a tudatalatti elemek elemén-táris erejű érvényesülése már a gyűjtés kezdetén megmutatkozik. Az első műtárgyat talán meghatározhatja a



9. Bodhisattva Samanthabhadra. (Részlet a lótusz trónról) (Kína, korai Ming, XV. század?)

véletlen. Nemsokára azonban megkezdődnek a tudatos szerzések. Újabb és újabb tárgyak helyezkednek el a gyűjtemény lassan szilárdulni kezdő keretei között. Az új és régi szerzemények között a kapcsolódás módja sokféle. Lehet mély, belső rokonságban, eszmei viszonylatokban gyökerező, de lehet — különösen kezdetben — felszíne-sebb, merőben formára, méretre, színre és azok harmóniájára alapuló. Tagadhatatlan az, hogy már kis gyűjtemény esetében sem becsülhető le az egymás mellé helyezett műtárgyak, egymás esztétikai értékét felfokozó, vagy csökkentő, külsődleges vagy mélyebb eszmeiségen alapuló hatása.



10. Kagylót tartó férfi. Bronz, viaszöntés, cizellálva. Sötét, kávébarna lakkpatinája erősen lekopott. A szabadabb lett részeken világosbarna oxidréteg képződött. Mindezek erősen fokozzák a plasztikai hatást. (Olasz, 1600 körül)

A gyűjtemény növekedésébe beleszól a prózai realitás. A gyűjtő előbb-utóbb elhelyezési nehézségekkel küzd. A műtárgyakból épülő önarckép számára kicsi lesz a lakás. Ez azonban eleinte nem nagyon okoz megtorpanást. A vérbeli gyűjtőnél hamarosan ugyanis visszajára fordul a szükséglet kielégítésének klasszikus sorrendje. A gyűjtemény állandó keretének, a lakás igénye és a tárgyszerzés könnyen megelőzheti a ruházkodást, sőt néha még az élelmet is. Mint valami déltengeri korallzátony gyűrűi, úgy épünek műtárgyakból védőbarrikádok a gyűjtő és a külvilág között. Ezeket újra és újra átrendezi úgy, ahogy személyiségének önmagát megőrökíti, szinte irracionális kényszere előírja. Így születnek meg gyűjtemény-kereteknek harmonikus lakások százai, ugyanakkor, amikor ma, sajnos százezernyi lakás elehérsan öltöző lakója saját kocsiján hazasietve, négy fehérré meszelt fal között, kitűnő színes televízióján és háztartási gépein kívül még egy tisztességes ágynyal, vagy szekrényt is alig talál.

A nagy műgyűjtemények kialakulásának már kezdeti szakaszában háromféle gyűjtemény-típussal találkozunk: az általános gyűjteménnyel, a speciális, élesen körülhatárolt keretek közé szorított, mondhatnánk tudományos igényű típussal és végül a már jelentékeny terjedelművé növekedett kollekcióknak az általános, de azon belül kifejlődni kezdő kisebb, speciális gyűjteménymagokat egyesítő, kevert formájával. A századforduló körül több volt a speciális gyűjtemény, ma inkább az általános a megszokott. Ez nem a gyűjtői személyiség és igény változásával magyarázható, hanem inkább a gazdasági helyzet és az anyagi lehetőségek átforgatásával. Ma az ideális műgyűjtő is kénytelen megragadni azt a lehetőséget, ami éppen kínálkozik, mondhatnánk a legkisebb anyagi ellenállás irányába terjeszkedni. A közelmúltban már nem volt és ma sincsen meg a lehetősége annak a gyűjtési módnak, ahogyan Pekár Imre, a híres magyar amatőr, hónapokig tartó európai útján régi fajánsz patikaedényeket tucatsszámra összevásárolva, azokat még visszaindulása előtt ládába csomagolva hazaküldette. Annak sem, hogy a mai gyűjtők egykori gazdag iparmágnások módjára bírszakértők — egy Meller Simon vagy Csányi Károly — segítségével állítsanak össze egészen szűk körű, speciális gyűjteményt. Ma az általános gyűjtő esetleges különleges tudományos igényét csak a harmadik gyűjtemény-típussal — a speciális magot magában foglaló, de alapjában véve vegyes gyűjteménnyel — tudja kielégíteni. Ebben az esetben nyitva áll az út a legmagasabb kulturális jelentőségű tevékenység előtt. *A gyűjtő — függetlenül iskolázottságától, dilettáns vagy szakmabeli voltától — a speciális gyűjteményi magot úgy választja meg, hogy annak kifejlesztésével nemcsak egyéniségének megőrkítését, hanem egy-egy tudományos probléma megoldását is szolgálja.* Ebben a már tudományos szempontból is fokozott értéket képviselő esetben, mint ez gyakran megtörténik, eredményeit publikálja is.

Végül a már egészségtelen méreteket öltő gyűjtemény elhelyezése, kezelése valóban meghaladja még az ideális műgyűjtő megszállotságának teherbírását is. Kénytelen megkezdni a szelektálást, az eladást, vagy több jelentéktelen tárgytól megválva, azokat kevés, kiemelkedő darabbal helyettesítve, gyűjteménye állagának tömörítését és egyben kvalitásának emelését. Ennek a tevékenységnek a mozgatója azonban nem ebben a külsődleges felszínes okban keresendő, hanem a gyűjtő személyiségének, egyéniségének állandó változásában. A személyiség és külvilág meg az egyre növekvő gyűjtemény bonyolult, állandó, dialektikus kölcsönhatásaiban, mint láttuk, maga az önkifejtésre törekvő személyiség is szüntelenül változik. Az általános gyűjtés során száz és száz új tárgy meghatározása állandó kutatásra, olvasásra, múzeumlátogatásra ösztönzi a gyűjtőt, ez pedig emeli tudását, tapasztalatait. Egy ideális műgyűjtő előbb-utóbb magasszakmai tudású, művelt gyűjtő is lesz. A személyisége tehát szüntelen módosulásban, mégpedig legtöbbször fejlődésben van. A lassú személyiség- és ízlésváltozás még meg tudja találni a harmonia fenntartásának útját a gyűjtemény lassú formálásával, de vannak hirtelen robbanás- törésszerű felgyorsulások is, amikor ez már elégtelen. Ez aztán gyökeres — még súlyos rombolások útján is végrehajtható — átépítést

követeli a kollekciónak. Az igazi műgyűjtőnél ilyenkor alig maradhatnak el súlyos lelki krízisek. A szenvedély alkotó ereje, egész tevékenységének ösztönössége azonban majdnem mindig felülkerekedik a válságon. Kisebb-nagyobb területeit felszámolva gyűjteményének, súlyos anyagi veszteségek árán is helyreállítja azt a harmóniát egyéniség és annak gyűjteményben megvalósuló tükörképe között, amely életének értelmet ad.

Kérdéshetné valaki, ha az ideális műgyűjtő életcélja a magamegmutatás egy magas formája a kollekcióban, hogyan találhatja meg ez a vágy a biztos utat a többi ember, a társadalom felé? Enélkül a publicitás nélkül ugyanis már a gyűjtő életében minden értelmetlen volna. A gyűjtő halála után pedig végleg széthullana, cserepeire esne szét az önarcuk tükre — az egész gigantikus erőfeszítés eredménye — anélkül, hogy megtalálná az utat egyik ember-től a másikig.

Szerencsére ez a szomorú eset a legnagyobb ritkaság. Az ideális műgyűjtő — ha valóban az — amilyen erőfeszítéssel munkálkodik kollekciója felépítésén, ugyanolyan megszállozott lázzal keresi a megértő közönséget. Rokon ő ebben a lírai költővel, ha mások is eszközei. A játék vérré megy, a cél itt is a „hogy látván lássatok”. A világtól elzárkózó, a gyűjteményét nem mutogató, hanem rejtgető gyűjtőt tehát ne itt az „ideális arcképnél” keressük, vele majd a „torz arcképeknél” találkozunk.

Itt válik a gyűjtés rendkívül értékes társadalmi jelenséggé, a társadalom szellemi színvonalának következetes és nagy hatású emelőjévé és ezen a ponton lép a műgyűjtő — akinek a művészi alkotó-aktusban való közvetlen részesedés nem lehetett osztályrésze — kongeniális társává magának a művésznek. A gyűjtemény már a gyűjtő életében sok vonatkozásban a múzeum szerepébe lép, kutatásra ösztönöz, széperzéket fejleszt, sőt új gyűjtőket ébreszt hivatásuk tudatára. A gyűjteménynek a gyűjtő halála utáni felbomlása éppen az ideális, nagy gyűjtők esetében következik be nagyon ritkán. Nem szorul bizonyításra, hogy amióta a nagy közgyűjtemények megalakultak, a komoly magángyűjtemények útja feléjük vezet. Úgy van ez, mint ahogy a patakok folyókká, azok folyamokká egyesülve a természeti törvény következetességével vizüket mindig a tengerek medencéibe öntik. Érdekes — az öröklési törvényeknek talán ellentmondó — jelenség, de szinte kivétel nélkül érvényesül, hogy a nagy gyűjtők gyermekei csak immel-ámmal, csak a szülő iránti gyengédségből mutatnak — langyos — érdeklődést a nagy szenvedély iránt. Az a töretlen és összefüggő gyűjtői tevékenység pedig, amely három generációt, apát, fiút, unokát kötött volna össze, olyan ritka, mint a fehér holló. Igaz viszont, hogyha néhányszor mégis megvalósult, még a legszegényebb anyagi keretek között is legalább országos, vagy európai jelentőségű gyűjteményeket teremtett. Visszatérve az előbbi képre, a patak vize még csak elakadhat valahol, de a folyamok szükségszerűen a tengerbe torkollanak. Az ilyen nagy gyűjtemények is előbb vagy utóbb közgyűjteményt gazdagítanak. [4] A nagy gyűjtő ezzel végleg ki is elégítette vágyát, személyiségének kollekcióban való megőrkítését. Pályafutása véget ért. Gyűjteményének továbbbepítését ritka esetben leszármazottai, legtöbbször azonban közgyűjtemények folytatják tovább.

Hogyan viszonylik az ideális gyűjtő a műtárgyak fent elemzett állapotának — fenntartásának — esztétikai problémáihoz és annak a műpiaci értékalakulással összefüggő, nem kevésbé fontos, gyakorlati kérdés-komplexumához? Mivel az ideális gyűjtő tevékenysége elsősorban egy különleges irányú és egyedül őrá jellemző kollekció megteremtését célozza, szerzéseinél számára az anyagi megfontolások csak másodlagos szerepet játszanak. *Ugyanígy, ha tevékenysége — mint legfelsőbbfokú feladat — egy régészeti és művészettörténeti probléma megoldására, vagy legalább megoldásának előkészítésére irányul, az e szempontból döntő fontosságú tárgyakat akkor is meg fogja szerezni, ha azok rossz megtarthatóságúak.* A döntő szempont az, hogy beleillik-e az új téglá a gyűjtemény épületébe, előreviszi-e a maga elé tűzött sajátos tudományos problémát vagy sem. Ezenkívül, mert ízlése egy életen át folytatott tanulmányaival csiszolódott, művelődött, döntése — még a fentiekől függetlenül is — a sérült tárgyak megszerzését

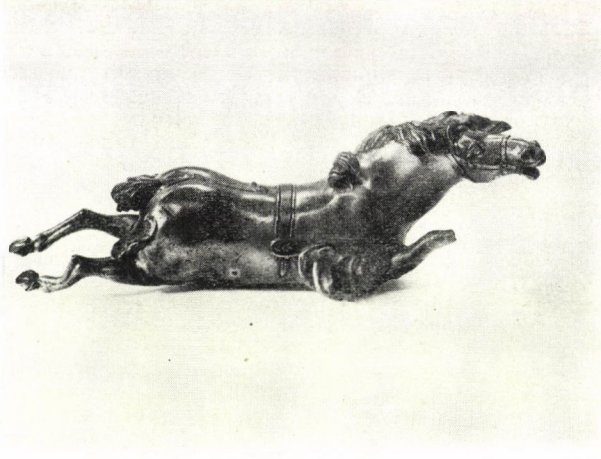


11. Bika. Bronz, viaszöntés cizellálva. Fekete lakkpatinája csaknem teljesen lekopott, erős oxidáció. Mindezek elérik, de nem lépik túl a határt, amelynél az időbehatások nyomai a pozitív esztétikai hatást már csökkenteni kezdik.
(Olasz, Pádva, 1500 körül)

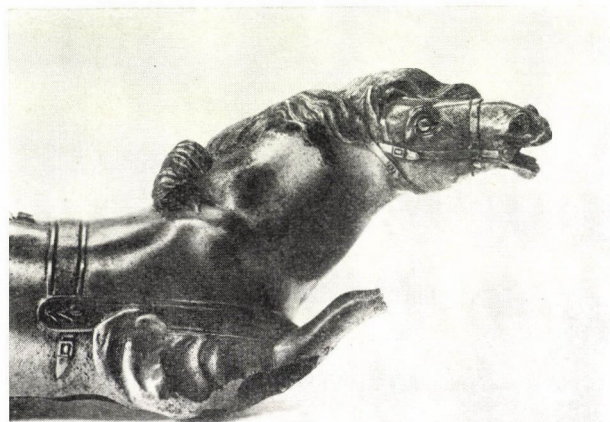
illetően helyes lenne. A sérült, viseltes rossz fenntartású, de — ennek ellenére, vagy talán éppen ezért — nagy esztétikai értékű tárgyakkal szemben megnyilvánuló igazságtalan lebecsülés okait kutatva tehát az ideális műgyűjtő portáján nem sok keresnivalónk van. Ez az egyre súlyosbodó, néha már a sérült tárgyak létét veszélyeztető, eléggé el nem ítélhető jelenség letagadhatatlan. Magyarázatát azonban abban találja, hogy jóllehet a gyűjtés társadalmi alapja egyre



12. Buddha-fej (fragmentum). Sötétbronz, viaszöntés. Az eredeti zöldes lakkpatina csak nyomokban van meg. Igen erős oxidáció (részben talán földben képződött). A kor szuggesztív érzékelte a plasztikai hatás fokozódása megfigyelhető. (Sziám, XIII—XIV. század)



13. Ló. Világos bronz, viaszöntés, tűzaranyozva („ormolu”). A tárgy tűzvészben volt, ahol az aranyozás egy része tönkrement. A sötétre oxidálódott bronz foltocskák azonban nem károsítják lényegesen az esztétikai hatást. (Francia, 1802.)



14. Ló (a fej részlete). Világos bronz, viaszöntés, tűzaranyozva („ormolu”). (Francia, 1802.)

szélesebb, a „gyűjtők” száma egyre szaporodik, azok között mind kevesebb ideális műgyűjtővel találkozunk. Tovább nyomozva „az ideális arckép” után lássuk tehát most már „a torz arcképet”, ill. annak többféle változatát.

*

A magyar nyelv értelmező szótára a „sznob” kifejezésnek a polgári társadalomban megszokott — Thackeray-nél, vagy Bernard Shaw-nál minden aspektusában művésiesen megrajzolt törtetőnek — jellemzéseket egy második és témánk számára nekünk többetmondó meghatározását is adja. A sznob e szerint „a szellemi élet kiválóságait utánzó, hozzájuk dörgölődő és kifinomultnak, nagyon műveltnek látszani akaró személy”. Örömlénk, ha e meghatározást a „sznob-műgyűjtő”-re is változtatás nélkül elfogadhatnánk. Sajnos azonban ezen a területen a sznob éppen speciális pallérozottságának — ez elengedhetetlen iránytűnek — hiányában nem a szellemi élet kiválóságaiban keresi a követendő példát, hanem a szellemi élet vélt kiválóságaiban. Így aztán sznobizmusa nem lassú felemelkedéshez, hanem kétes mellékutakba tévedéshez nyit kaput.

Mindenekelőtt közöttük találjuk meg a gyűjtés divatainak kritikátlan rabszolgáit. Senki sem vonja kétségbe, hogy a műgyűjtés mindig tág teret adott a divatoknak. A múlt század második felében a szélesen terpeszkedő lakások, a viszonylagos polgári jólét és még a kor legnagyobb művészeinek ízlésére is jellemző Makart szobák ide-

jén a nagy gyűjtők nehéz gótikus és reneszánsz bútorokat, súlyos csillogású bronz plasztikákat, komor, barna vagy szürke német reneszánsz sómázás kőedényeket halmoztak fel és ezekre dúsan faragott keretekbe zárt, sötét galériatónusú képek tekintettek le a falakról. A két világháború közötti szűkösebb viszonyok hatására felfedezték a biedermeier poharak és bútorok, a porcelánok és fajánszok „gemütlich” világát. Ma pedig a miniatűrre zsugorodott lakások szobái a francia rokokó könnyed, elegáns bútorainak, a csillogó ezüstneműnek, apró vitrintárgyaknak kis méretű keleti szőnyegek égő színfoltjainak is csak szűk teret képesek adni. Érthető módon ezenkívül ahogy múlik az idő, úgy húzza a mindenkori jelen körülbelül félszázad távolságban maga után azt a bűvös határt, ami elválasztja egymástól a régi varázssával bíró műtárgyat az újtól. Ami ma még nem úgy műkincs, az holnap már az lehet. A II. világháború után így nyert polgárjogot a szecesszió, majd vált, talán túlzottan is, divattá.

Ezekben a lassú, nyugodt ütemű divatváltozásokban nem is találok semmi kivételalót, természetes jelenségek, megmagyarázható, érthető okokkal. A műgyűjtés számára az a lényeges, hogy minden divatos gyűjtői áramlat a kvalitást keresse és őrizze meg. Minél közelebb vagyunk gyűjtésünkkel a saját korunkhoz, annál nagyobb tárgyhalmaz polyvájából kell kirostálnunk a kvalitás bűzáját. Erre alkalmatlan a sznob műgyűjtő. Neki nincsen saját, egyéni ízlése alapján az útvesztőkben biztosan eligazító irányítójú és mércéje. Még akkor sem, ha igazi nagy értékekhez akar dörgölni, hát még akkor, ha egyéb gyűjtői torzképeket választott mintaképül, ahogy ez ma szokás.

A divathullámok nálunk az utolsó harminc évben általában néhány év fáziseltolódással a nyugat-európai gyűjtés nyomán kerültek uralomra. Volt ikon-divat — persze a legrosszabb értelemben vett bazári áru —, Buddh-divat — amely az egész mongóliai buddhista pantheon minden alakját egyformán, szegény vallásalapító személyével azonosította —, Kothgasser-, Gallé-, Tiffany-, Daume-divat — ez utóbbiakat többségében hamisítványokkal elégitve ki —, óra-divat és még ki tudná elsorolni, mi más. De ez még csak hagyján! Volt ezek után gyertyatartó-, mozsár-, petróleumlámpa-, vagy vasaló-divat is. Ezeken a területeken sem vonjuk kétségbe, hogy szükséges a tervszerű gyűjtés — még múzeumok részéről is —, e tárgyak azonban technikátörténeti, művelődéstörténeti és egyéb szempontból tarthatnak számot az érdeklődésre, nem pedig művészeti tárgyként. Még valamit meg kell említenünk. Divatos időnként az olyan műtárgyak gyűjtése is, amelyeknél a nyugatról jövő inspiráció sikerének nagyon is érthető okait vagyunk kénytelenek felismerni. Ez a divat az ún. „zsebműtárgyak” — miniatűrök, zsebrák, antik ékszerek, japán netzkék, inrók, tsubák, fél-drágák faragványok, stb. — gyűjtése. Ilyen sokszor a méretektől függetlenül is — a fegyver — napjainkban különösen a párba-pisztoly — és az önművészeti alkotásainak gyűjtése is. Mindezek a tárgycsoportok ugyanis az utóbbi évtizedekben nyugaton magásra — sőt az ottani újjagdag parvenük, sznobok által irreálisan magásra — értékelték voltak. Sajnos egyéb sem kellett azíteni „gyűjtők” egyrésznének. Egy idevetődött nyugati aukció katalógus, vagy kósza hirdadás alapján valóságos hajtvadászatot indítottak a hazai piacon ezek iránt a műtárgyak iránt. Vevőik azután a megmaradt tárgyaknak legtöbbször a sznob műgyűjtők közül kerültek ki, akik a reális értékhatárokon messze túlhaladták ezek árát. Így aztán elsősorban ők jártak rosszul. Pedig az ő bajuk csak tudatlanságuk és az, hogy hajójukat rossz csillagzatok vezetésére bízzák.

A legtöbbjük nagyon elfoglalt ember, mégis ha tehetik nap mint nap megfordulnak a bizományi áruházakban, lehetőleg két-három nagyítólencsével felszerelve. Végtelen komolysággal veszik kezükbe és nézegetik aprólékosan a napi divat sztárjait, a zsebrákát, az ál-gallékat, és tiffaniákat, a hamis- vagy pestises-öntárgyakat, védő-lakkal vastagon bekenet pisztolyokat, vagy kardokat, amelyeknek markolata, pengéje, hüvelyé gyanakodva néz egymásra, hiszen mindegyik más helyről és korból való. Sebaj! Csak az a fontos, hogy a ragyogó lakkréteg alatt, szűzi

érintetlennek és csodálatosan ép állapotban fennmaradottnak nézzenek ki. Beszélgetés közben olimposzi fölénytel hangoztatják: „Nekem csak dekoratív tárgy kell”! „Ő én már régen csak ezüstöket gyűjtök!” „Nem, nem! kis repedéssel nem veszem meg!” Talán egy rendkívül ritka XVIII. századi meissen, vagy bécsi csészét tisztelt meg a sznob ezzel a gyűjtői torzképek egy ezután következő típusától, a teauráló-műgyűjtőtől átvett sablonnal. Hiszen ez utóbbiak is csak ilyesmiket hangoztatnak; „Csak kifogástalan, tökéletesen ép régiséget helyezek el gyűjteményemben!”.

Hát igen, itt van a nagy baj! a repedés vagy a csorba, de nem a tárgyon, hanem a műgyűjtői ízlésen és szaktudáson. Így aztán kialakul a sznob műgyűjtő „hibátlan” gyűjteménye, csupa tökéletesen ép műtárgyból. Szentgáli Károly egyszer az ilyen „hibátlan régiség-gyűjtemény”-t száz esztendőss aggasztánokból és fogatlan banyákból álló álarcos bálhoz hasonlította, amelyben mindenki húszesztendőssnek kendőzi magát. Hát hogy nézhet ki egy ilyen társaság? De ez még csak hagyján, az álarcosbálba éjfélfelé könnyen belopakodhatnak az „igazi fiatalok”, a tegnap készített hamisítványok is. Hiszen a természetes öregedés, az időbehatások nyomai — amit már az unalomig ismételtgöttünk — a hamisítványok és az eredeti darabok szétválasztásának egyik legjobban bevált módszerét adják a gyűjtő kezébe, hiányuk pedig joggal teheti bizonytalanlanná. *A régi műgyűjtő kételyei között megnyugodva sóhajtott fel, ha egy jó kopást, egy jellegzetes fakulást, korhadást, repedéseket fedezett fel új szerzeményein. A mai gyűjtő ajkát elbiggyeszítve már azon gondolkodik, melyik kollégájára szólna rá a „rossz megtartású” tárgyat.*

*

Búcsút véve a rossz példák felé nádszállként hajladozó sznob-műgyűjtőtől, lássuk most a — jelenlegi vizsgálódásaink nézőpontjából talán — legveszedelmesebb fajtát, a „teauráló-műgyűjtőt”. *A teauráló műgyűjtő a műtárgyakban csak a tőke, a pénz egy fajtáját — mondhatnánk átmeneti módosulattal — látja. A sznob még csak rendelkezik bizonyos szakmai ismerettel, szakkönyveket is tart a lakásában — különösen ha szépen aranyozott, dekoratív bőrkötésűk van — a teauráló erre nem ér rá. Ő szorgalmasan dolgozik egész nap autójavitó műhelyében, hivatalában, rendelőjében, esténként pedig azon töri a fejét, hogyan tudná fáradtságosan megszerzett pénzét megőrizni, vagy még inkább gyümölcsözően befektetni. Egyszer azt hallotta valakitől, hogy a műgyűjtők szobáit elárasztó régiség-tömeg nem is olyan rossz üzlet. Ha majd egyszer megszorulnak, vagy betegek lesznek, gazdát lehet a műtárgyaknak találni, meg aztán az infláció ellen is a műtárgyak felhasználása a legjobb védekezés. Az amerikai milliomosok között is ez a szokás járja, olvasható néha a külföldi magazinokban. Rembrandtokat vesznek — a „házi-művészettörténész”, egyetemi tanár véleménye alapján — és ha Európából szállítják a képet az Újvilágba — még az állam is elengedi a vételár egy részét az adójukból.*

Nosza, elkezdődik a hajsza az „időtálló” értékek után. A teauráló sorbajárja a bizományi áruházakat. Hamar kiderül, hogy az elárusítók tanácsaira nem lehet biztosan építeni. Jó lenne a saját ízlés, érdeklődés, a belső hang, amire rábízhathatná magát, de ez meg akárhogyan erőlteti, csak nem akar megszólalni. Megkérdéz másokat, tapasztalt, igazi műgyűjtőket. Fejtegetéseik azonban a stílusról, korról, technikáról nem nagyon tudják lekötni, hiszen ő, a „businessman?”, nem ér rá érzélgős, romantikus nosztalgiával, történelemmel, művészettel foglalkozni. A komoly előadás illedelmes meghallgatása után pedig felteszi sztereotip kérdését. „És — tessék mondani — ha én ezt egy év múlva el akarom adni, megkapom legalább a pénzemet a kamatokkal?” Végül pedig csodálkozik, hogy az igazi műgyűjtő erre szemrehányóan néz rá és türelmetlen válaszokat ad. Számára nem marad ezután más, mint szerezni egy-két könyvet a híres manufaktúrák és a nagy művészek összegyűjtött szignatúráival. A valódi szignatúrák keresése és a hamisítottak diadalmas megtalálása között nem is ér rá olyan hiábavalóságokkal foglalkozni, mint a kvalitás. A legtöbb ilyen teauráló néha még az egy évet



15. Bodhisattva. Világos bronz, viaszöntés, aprólékosan cizellálva, tűzaranyozva. A tűzaranyozott felszínre eredetileg még vékony, állátszó, vörös lakkpatinát is vontak, amely azonban túlnyomó részében lekopott. Az exponált helyek tűzaranyozása lekopott helyenként és a fedetlenül maradt rész idővel sötét kávébarnára oxidálódott. Mindezek erős esztétikai értékfokozók. (Kína, Ming, XVI. sz.)



16. Tara (kisméretű). Sötét bronz, viaszöntés, cizellálva, tűzaranyozva. Eredetileg színes lakkfestése csaknem teljesen lekopott. Az aranyozás alól előkerült részek sötét vörös-barnára oxidálódva a plaszticitást fokozzák. (Népal, XVII. század)

sem várja meg. Visszaviszi a műtárgyat oda, ahonnan vette és ha netán a becsüs pár forinttal kevesebbet ajánlana fel érte, kétségbeesett lamentálása nem ismer határt.

Hamar rájön arra is, hogy a vevő az eladásra felkínált tárgy árát a legtöbbször annak apró, jelentéktelen sérüléseibe, hibáiba kapaszkodva próbálja leszorítani. Hogyan is lehetne ez másként, hiszen eladó és vevő egyben meg egyeznek: egyik sem ért a lényeghez, korhoz, stílushoz, anyaghoz és technikához, számukra a műtárgy nem bűvös kapocs a letűnt idő és a ma között, nem hiteles dokumentum, amely vég nélkül vall annak, aki meg tudja szólaltatni, csupán egy olyan vagyontárgy, amit könnyen meg lehet mozgatni, el lehet rejteni, mint a törtaranyat vagy az ezüstöt.

A legközelebbi alkalommal aztán a teauráló könyörtelenül érvényesíteni fogja tapasztalatait. Felül a magas lóra. Nem vesz az meg mást, csak ami olyan ép, hogy három nagyító sem képes rajta hibát találni. Esetleg egy meissenai, vagy bécsi porcelán csoport aprólékos figurái kerülnek majd vizsla szeméi elé. Elég lesz, ha a szerelme lábainál heverő vadász puskacsővéből hiányzik egy milliméter, vagy a bájos rokokó dáma kezében levő rózsza szirmai megcsorbultak és már szóba sem jöhet a vétel. Sajnos azonban vizsgálódás közben megfedkezett arról — ha egyáltalában tudott róla —, hogy a meissenai csoportok között, bár igen ritkán, találunk XVIII. századi eredetieket, legtöbbször azonban ugyancsak a meissenai manufaktúrában, de már a századfordulón készült — így tehát jogosan márkával ellátott — számtalan kópiát. Hogy a XVIII. századi meissenai csoport és az ugyancsak meissenai XX. századi kópia között hússzoros, vagy esetleg százszoros értékkülönbség van, ez csak nem lehet a „hibátlan-ság” megszálott rabja előtt lényeges. Legyen inkább százötven évvel fiatalabb, összehasonlíthatatlanul gyengébb



17. Fej (fragmentum). Sárgás márvány. A rendkívül erős sérülések erősen csökkentik az esztétikai értéket, sőt már a pontos meghatározást is megnehezítik, ugyanakkor fragmentáltságában is van egy sajátos vonzóerő. (Görög V.—IV. század, i. e. 2)

kvalitású, de hibátlan a kópia. Tartozunk a magyar műgyűjtő társadalomnak azzal a megállapítással, hogy a tezauráló műgyűjtővel az utolsó két évtizedben aránytalanul nagyobb számban találkozhatunk a nyugat újjazdag parvenüi között, mint nálunk. Sajnos azonban az is igaz, hogy a rossz példa mindig jobban hódít, mint a jó, és nem ismer országhatárokat. A tezauráló sem tudja, természetesen, kivonni magát a divat hatása alól, akárcsak a sznob. Így aztán minden tezauráló egyszerre veti magát a divatos tárgyak, órák, ikonok, ónók stb. után, majd ejti el azokat valami még divatosabb kedvéért. Ennek a körülménynek a rossz hatásai elsősorban olyan országok műkereskedelmében érvényesülnek a legerősebben, ahol nagy a műtárgyak piacán a hiány. Az egyidejű kereslet egy-egy egészen szűk körön belüli körforgásban csillagászati magasságra veri fel az árakat. Ezt láthattuk a közelmúltban az ezüstöknél, ónóknál, ikonoknál és még sok más gyűjtői területen.

A legveszedelmesebb a tezauráló műgyűjtőben az, hogy a sznobra, a dilettánsra, parvenüre, valamivel ritkábban a kereskedő-műgyűjtőre — sőt néha a szellemileg nem tökéletesen felfegyverzett ideális műgyűjtőre is — elsősorban róluk ragad át a viselkedés, korhatások nyomait magukon viselő, sérült műtárgyak lebecsülésének eléggé el nem ítéltető, káros szemlélete. Ezért kellett témánk érdekében rájuk különös figyelmet fordítani.

*

A műgyűjtők utolsó torzképeként vegyük szemügyre a „kereskedő-műgyűjtő” típusát. Helyzetünk itt a legnehezebb. Ez a típus a megfigyelő, jellemző, osztályozó törekvések számára a legnehezebb feladatot jelenti. Határai a többi gyűjtői típus felé a legjobban elmosódnak, ill. azok hihetetlenül finoman differenciált, fokozatos átmenetekkel közelítik meg, majd lépik át azt a vonalat, amelyen túl már a meg nem engedett kereskedés birodalma kezdődik. Hangsúlyozzuk, hogy a kérdést nem jogi szempontból, hanem a műgyűjtés pszichológiája és etikája, végül pedig — de nem utolsósorban — jelenlegi speciális témánk, a sérült műtárgyak értékelésének vonatkozásában szándékozunk csak vizsgálni.

Láttuk azt, hogy az ideális műgyűjtő is — éppen részletesen jellemzett és öt meghatározó belső, immanens tulajdonságai következtében — szükségszerűen gyűjteménye állandó átalakítására, formálására kényszerül. Eközben a szokásos és lehetséges összes módot igénybeveszi és felhasználja. Így gyűjteménye szaporodik, megajándékozás, örökség, vétel, magángyűjtőkkel és múzeumokkal való csere útján, ugyanígy csökken elajándékozás, eladás és csere által. Mindezen tevékenységét alá kell rendelnie, természetesen, a minden állampolgárra egyaránt kötelező törvényességnek. Ez azonban magábanvéve távolról sem elég. A gyűjtésnek megvannak a maga évszázadok gyakorlatából kialakult külön, íratlan törvényei, sajátos gyűjtői etikája. Messze vezetne ezzel most részleteiben foglalkozni. Talán annyit, hogy a becsületes gyűjtőnek nem szabad partnerét megtévesztenie az eladásra, vagy cserére felkínált tárgy lényeges tulajdonságait, anyagát, készítése helyét, korát, mesterét illetően. Mérlegelnie kell azt is, hogy a műtárgy, amelytől megválni szándékozik, új környezetében milyen körülmények közé kerül, biztosítva lesz-e állagában, hozzáférhető marad-e az érdeklődő és kutató számára, nem fenyegetheti-e az, hogy esetleg kikerül az országból, végül pedig eljuthat-e majd egyszer minden műtárgy útjának egyedüli megnyugtató végállomására, a közgyűjteménybe. Ha nem félnek a túlságosan lírai hangvételtől, azt is meg merném kockáztatni: az ideális műgyűjtőnek még arra is biztosíték kell, vajon szeretni fogják-e régi kedvencét az új helyen. A nagy szakmai és tapasztalati fölényrel rendelkező gyűjtőnek gyorsabb vagy kezdőbb partnerével szemben — az értékelés vonatkozásaiban, amelynek a műtárgyak világában konkrétan mérhető alapjai nincsenek — igen nagy és böles önmérsékletre van szüksége. Ez még önzó szempontból is érdeke. A kapzsi és nyakló nélküli nyereszkeskedési vágy később ugyanis megbosszulja magát. Kevés olyan terület van, mint a gyűjtés világa, ahol a rejtett hamisságok, ravaszkodások — történjék bár évtizedek múltán, de — a corpus de-

licti-vel együtt előbb-utóbb napfényre kerülnek. Ódiunk visszahull az elkövetőre, tönkretéve jó hírnevét, megnehezítve, majd végül lehetetlenné téve gyűjtői tevékenységét.

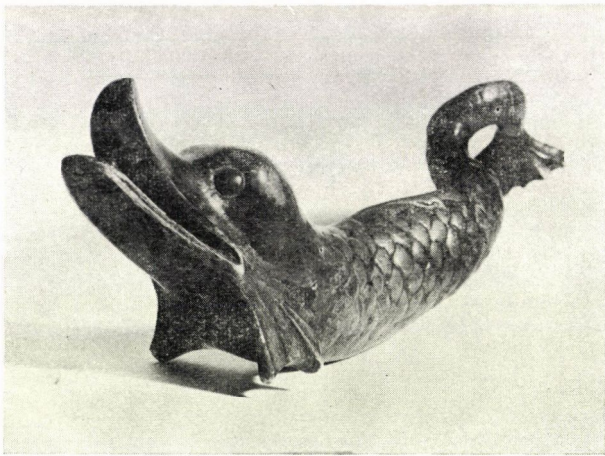
Nem mondjuk természetesen ezzel azt, hogy a gyűjtő erőfeszítései nyomán a gyűjtemény anyagi értékének mérleg-nyelve meg sem rezdül. A legszigorúbban etikus gyűjtői tevékenység eredményeként is értéktöbblet keletkezik, amelyben tulajdonképpen a szaktudás, tapasztalat és legtöbbször rendkívüli — a laikus számára legalábbis érthetetlen — munkamennyiség ölt kézzelfogható formát. Egy meghatározott tudományos szempontnak alárendelt speciális kollekció egyes tárgyai egyébként anyagi értékükben is megnövekednek, többet érnek, mint a gyűjtemény összefüggései nélkül értek azelőtt.

Hol van tehát a határ — kérdezhetné valaki — az ideális-műgyűjtő és kereskedő-műgyűjtő között. Véleményünk szerint — jóllehet a határok valóban elmosódnak látzanak — egy biztos próbakövel mégis rendelkezünk. Az a gyűjtő, aki magában hordozza elhivatottságát, akinek tevékenysége mindig kényszeres és ösztönös, vágyainak középpontjában az őt reprezentáló, személyiségét tükröző cél, a nagy gyűjtemény megalkotása lebeg, sohasem lesz kereskedővé. Az említett — szaktudásból és megfeszített munkájából keletkezett — értéktöbblet egészében, vagy legalább jelentékeny hányadában ismét — meghozza rövid időn belül — gyűjteményének szaporítására, színvonalának emelésére, egy szóval újabb műtárgyak megszerzésére fordítja. Egyre nagyobbodó, jól gondozott szépen elhelyezett és egyszer majd közgyűjteménybe kerülő, vagy múzeum alapját képező gyűjteményében foglalatossá találjuk őt — rendszerint üres, vagy lapos erszénnyel a zsebében. A kereskedő-műgyűjtő szegényes lakásában öt-hat tárgy van, amely minden két-három hétben változik. Ezek viszont általában komoly értékeket reprezentáló — a mai téves szemléletnek megfelelő értelemben „hibátlan”-ok. Ezeket a műtárgyakat mindig meg lehet tőle szerezní, természetesen csak megfelelő anyagi áldozat árán.

Az igazság kedvéért meg kell mondanunk, hogy a kereskedő-műgyűjtőktől nem tagadhatjuk meg teljesen a kedvező vonásokat, tevékenységüktől pedig bizonyos — a műgyűjtés világának egésze és a muzeológia szempontjából — pozitívan értékelhető eredményeket sem. Fáradhatatlanságuk a lappangó értékek felkutatásában ugyanis nem ismer határt. Gyakran járják a vidéket. Többségük mint néprajzi és népművészeti gyűjtő kezd — általában igen fiatal korában — csak később tér rá — többnyire szűkös erszéne miatt — a gyűjtéssel keveredő kereskedésre. Így hát az eleinte önzetlen forrásokból, később üzleti érdekből is táplálkozó érdeklődés, intenzív önművelés, olvasás, múzeumlátogatás jellemzőjük marad. Sőt számosan közülük meg is tudnak maradni a gyűjtés és kereskedés között húzódó határterületeken. Ez alatt azt értem, hogy rendelkeznek egy kisebb-nagyobb — általában speciális kört felelő — gyűjteménnyel is. Az első világháború utáni évtizedek karakterisztikus típusa volt ez a többnyire igen kulturált átmeneti lény, aki sok mindent eladott ugyan gyűjteményéből kisebb haszon reményében, de jelentékeny számú olyan szívéhez nőtt műtárgya is volt, amelyektől a világ minden kincseért sem vált volna meg.

*

Ennek az ideális-műgyűjtő és a kereskedő-műgyűjtő közötti határterületeken mindvégig megmaradó gyűjtőfajtának igazságos megkülönböztetése kedvéért a kettő közé még egy gyűjtői típust kell beiktatnunk. Nevezük ezt a típust — jobb magyar kifejezés híján — a már régen polgárjogot nyert, világsszerte használt műszóval „marchand-amateur”-nek. Nagy részüket e marchand-amateur-ök közül kerülnek ki ezek a fent említett és ma oly gyakori országjáró gyűjtők. Bizvást nevezhetjük őket „fel-fel-dező-gyűjtők”-nek is. Sok értéket kutának fel és gyűjtöttek össze ők — nem tagadhatjuk, sokszor igen alacsony, szűkre szabott árakon — amelyekre vízes pincékben vagy elhagyott padlásokon a biztos pusztulás várna. Az összegyűjtött régiségeket szortírozzák — a legszebbeket maguknak megtartva —, a többit, általában szak-



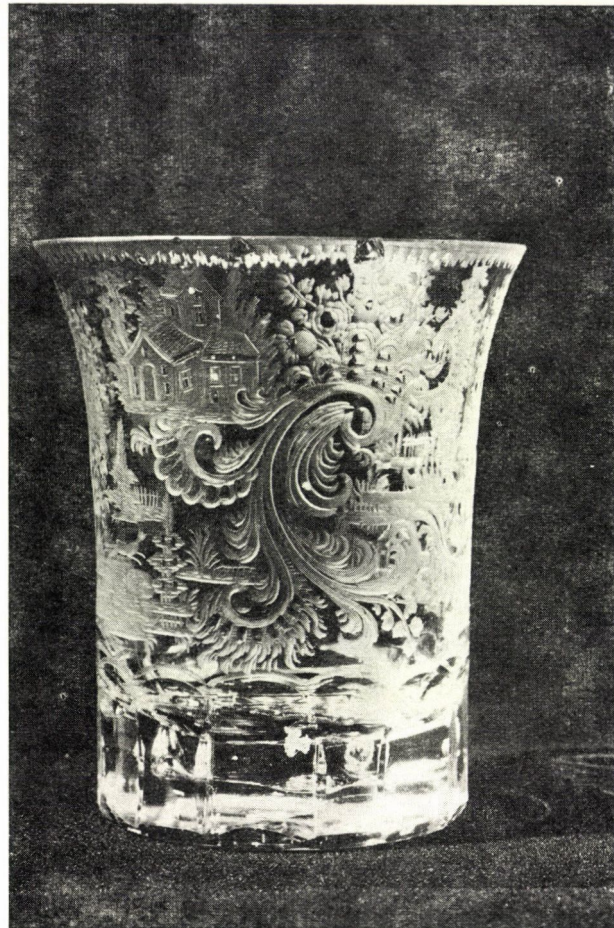
18. Delfin (nagymeretű fragmentum). Bronz, viaszöntés, erős zöldes-barna oxidáció. Eredetileg egy szökőkút szobor tartotta a kezében és a szájából jött a vízszugár. Mint fragmentumnak is jelentékeny esztétikai értéke van. (Német, XVI. század)

szerűen restaurálva, magas áron a leggyakrabban a bizományi áruházak útján értékesítik. Így aztán ezek a tárgyak, megmentve az elkallódástól és pusztulástól, bejutnak a hazai műtárgy-piac vérkeringésébe, elsősorban magángyűjteményekbe.

A bizományi áruházak állandó és tervszerű figyelemmel tartásával ezt a zömmel népművészeti anyagot az illetékes múzeumok megszerezhetnék, de sajnos ezekben az



19. Női szent (nagymeretű fafigura). Erősen fragmentált. Sérülései az ikonográfiai meghatározást is megnehezítik. A fragmentálódás és az erős időbehatások már egyaránt csökkentik az esztétikai értéket. (Pádua, XVI. század vége)



20. Pohár. Színtelen üveg, köszörült, gravírozott dísszel. A peremén apró csorbulások csökkentik az esztétikai értéket. (Cseh, 1740 körül)

áruházakban muzeológus nagyon ritkán fordul meg. Több okunk volna tehát e marchand-amateur-öknek szemrehányásokat tenni, ha ezt az általuk végzett munkát múzeumaink önerejükben is el tudnák végezni. Különösen a vidéki múzeumok jelenlegi létszámukkal azonban, sajnos



21. Oroszlán. Hegyikristály faragvány. Kettőtörött és összeragasztották. A fénytörést ez tökéletesen megzavarta, így tehát a sérülés erősen csökkenti az esztétikai értéket. (Kína, XVII. század)

erre nem is gondolhatnak. De ha mégis sikerülne, számukra az általában nagyon nagy tárolóhelyet igényelő anyag megszerzése és megőrzése, akkor annak restaurálása és kezelése okozna szinte megoldhatatlan nehézségeket.

Nem kaphatják meg viszont a felmentést ilyen könnyen azok a kereskedő-gyűjtők, akik — mondhatnánk — magánásatásokat folytatva, a földben rejtőző prehisztorikus és ókori tárgyakat igyekeznek meg nem engedett módon megszerezni. Archaeológiai anyag feltárásához — amelyben hazánk földje európai viszonylatban is szinte páratlanul gazdag — egyébként is elengedhetetlen a szakszerűség, körültekintő előkészítés és az adatok legnagyobb pontossággal történő, az ásatási munkálatokkal egyidejű rögzítése. Erre a munkára pedig — magától értetődő — csak képzett régész-gárda vállalkozhat. A felelőtlen ásatók ellen tehát indokoltak a legszigorúbb intézkedések. Nem a zugásatők eljárásának mentségére — hiszen erre egy percig sem gondolhatunk komolyan — hanem az igazság kedvéért azonban nem hallgathatunk el valamit. Jelenlegi törvényeink a földbe rejtett kincsek megtalálói és becsületes bejelentői számára „méltányos” jutalmat helyeznek kilátásba. Sokkal helyesebb lett volna ennek a jutalomnak az összegét valami konkrétabb meghatározással a lelet értékével összefüggésbe hozni és így rögzíteni. Ez esetben igazságosabb lehetett volna pld. egy lelkiismeretes munkásnak nemrég történt „nagylelkű megitalmazása”, aki egy kb. másfélmillió forint értékű kincslelet bejelentéséért kettőezer forint ünnepélyesen átadott jutalomban részesült. Ez a szűkmarkúság és megtakarítás még csak jó üzletnek sem nevezhető. Rossz rá gondolni: e „méltányos jutalmazások” mellett milyen nagy archeológiai értékek mentek veszendőbe, vagy jutottak kereskedő-gyűjtők kezébe, amelyek valódi méltanyossággal és nagyvonalú jutalmazások mellett múzeumba kerülhetek volna.

Végül vizsgáljuk meg, hogyan viszonyul a kereskedő-műgyűjtő jelenlegi témánkhoz, a sérült műtárgyak eszmei és anyagi értékeléséhez, áralakulásához és forgalmának kérdéséhez. A már többször említett, az igazi gyűjtés és kereskedés határterületein ingadozó műgyűjtők — akiket az imént a marchand-amateur típusába soroltunk — szerzéseiknél eleve meggondolják, melyik tárgyat szánják saját gyűjteményük gazdagítására, melyiket pedig csupán haszonnal való továbbadásra. *Az előbbi esetben — tekintve, hogy általában mélyebb gyűjtői kultúrával és tapasztalattal rendelkeznek a szokványos kereskedő-gyűjtőknél, a sznoboknál és teaurálóknál — a sérült műtárgyakat kifinomodott érzékkel élvezik és értékeli magasabban a ma szokásos szintnél. Az utóbbi esetben — ha tehát eleve a továbbadásra gondolnak — természetesen kénytelenek vevőiknek, a teaurálóknak és a sznoboknak e vonatkozásban veszélyesen és megdöbbentően primitív színvonalához alkalmazni magukat. Közülük száz meg száz műtárgy is átmehet, s gyakran elismerés illeti meg őket, ha a sérült műtárgyakat saját gyűjteményük számára visszatartva — legtöbbször sajátkezűleg gondosan restaurálva — megmentik az elkallódástól. Ha egy-egy műtárgyon kisebb sérülés fordul elő — mivel ők az eladók egy nagypénzű, kulturálatlan vevővel szemben — saját érdekükben is inkább érveket kénytelenek keresni a rongált tárgy esztétikai és kereskedelmi értékének alátámasztására — mint eleve elítélni azt.*

*

Összefoglalva tehát vizsgálódásainkat, a négy „torz gyűjtőtípus” közül tehát végeredményben a *sérült műtárgyak sorsát illetően a legveszedelmesebbnek a primitív, vagyonfelhalmozót, a teauráló műgyűjtőt, a legkevésbé károsnak a marchand-amateur-t tartjuk, míg a sznob műgyűjtőt és a kereskedő-műgyűjtőt tudatlanságukkal a kettő között helyezkednek el. Ez utóbbiaknak — különösen pedig a sznoboknak — a sorsát a véletlen jó vagy rossz befolyás dönti el s teszi őket veszélytelenné vagy károsná. Akár így, akár úgy, szerepük jelentősége nem becsülhető le, mert legtöbbször komoly anyagi erők birtokában vannak, amivel az áralakulást erősen befolyásolhatják.*

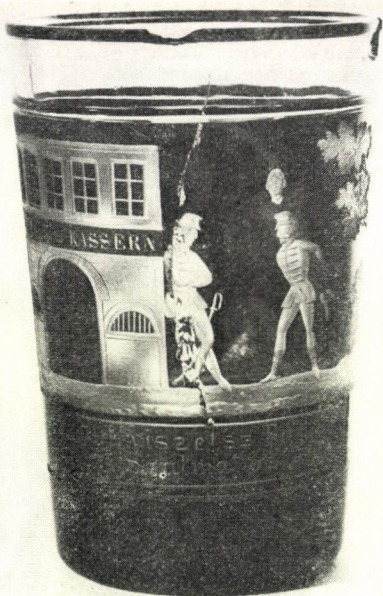
*

Elvonultattuk az egyes gyűjtő-típusokat, akiket mint élő materián megfigyelhető és tanulmányozható a rongált műtárgyak lebecsülésének, esztétikailag alapvetően hibás, napjainkban egyre nagyobb arányokat öltő, egyre gyorsuló tendenciájú „betegségének” terjedése. Tanulmányozásuk azonban nem ad kielégítő választ e betegség keletkezésének okaira. A hazai viszonyok e vonatkozásban csak függvényei a világ gyűjtői és műkereskedelmi életében megfigyelhető jelenségeknek. Vizsgálódásainkat tehát ahhoz, hogy a magyarországi helyzetet és annak tendenciáit megérthessük, térben és időben ki kell terjesztenünk.

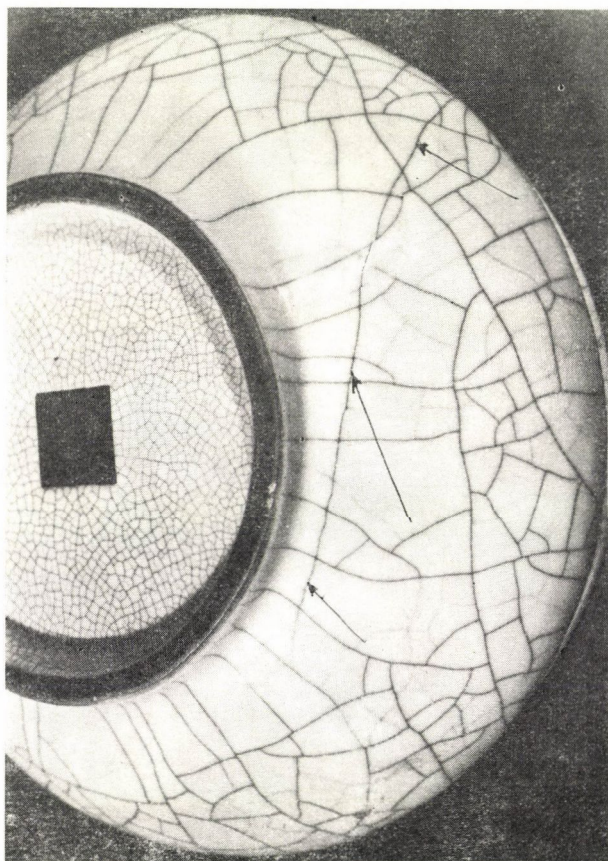
A vagyonfelhalmozás, teaurálás, mint jellegzetes műgyűjtői magatartás, kis mértékben mindig kísérője volt az ideális-gyűjtésnek is. Fenyvegető méreteket először a múlt század vége felé Amerikában öltött. Az akkori világ-gazdasági viszonyok és az amerikai társadalmi és művelődési helyzet ismeretében ezt természetes jelenségnek tekinthetjük. A műgyűjtést ott már kezdetben az egészen nagy gyűjtők vékony rétegének, és az alacsony kulturális szintjük miatt műgyűjtőnek is alig nevezhető tömeg-gyűjtőknek szétválása jellemezte. A műkereskedelem is ennek megfelelően alakult. A kis gyűjtők szükségleteiket — akárcsak ma — az apró ócskaság-boltok tömegével elégítették ki. A milliomos műgyűjtők igényeikkel nem támaszkodhattak másra, mint az óvilág legelőkelőbb — elsősorban angol, francia, svájci, belga — régiségkereskedéseire, nagy és már akkor több mint százéves aukciós házakra, egy Christie-re, vagy Sotheby-re, végül a tönkrement arisztokraták műtárgyaival sáfárkodó üzleti vállalkozásokra. Ezek között a milliomos nagy gyűjtők között — egy-két tiszteltetelmű kivételtől eltekintve — alig akadt komoly műértő. Vásárlásaikat helyettük elsőrangú szakembereik — mondhatnánk „udvari művészettörténészeik” — bonnyolították le. Ezek között lehetett volna legfeljebb megtalálni az ideális-műgyűjtő lelkületét, aki — modern Tanatoszként — jó pénzért a saját személyiségének tükröképpét örököltette meg világhírű kollekciókban egy idegen ember, a milliomos sznob helyett. A középső — magas műveltségű — gyűjtőréteg úgyszólván teljesen hiányzott. A két világháború között ez a rossz helyzet fokozódott. Az amerikai műgyűjtés és a teaurálás, vagy sznobizmus közé majdnem egyenlőségi jelet lehetett volna tenni. Statisztikai felvételek alapján közgazdasági számítások jelentek meg, amelyek a „műgyűjtést” a tőke kamatozása szempontjából értékelve, egyéb befektetések között, általában az igen előkelő második, harmadik helyre tették. A teaurálással már akkor, mint mindig, együttjárt az idő jeleit, sérüléseket, rongálódásokat magukon hordozó műtárgyak túlzott leértékelése, a teauráló műgyűjtőket pedig — mint mindenben, ebben is — árnyékként követték a sznobok. Így alakult ki a huszas években a műgyűjtés jellegzetes amerikanizmusa.

Ez persze már azért sem korlátozódhatott az Újvilágra, mert az ottani nagy gyűjtők szükség szerűen az európai műpiacokra voltak utalva. Az európai műkereskedelmi és műgyűjtői szaklapok hosszú időn át jelentős helyet fordítottak e kérdés megvitatására. Érdekes és tanulságos a műgyűjtés amerikanizmusának terjedésével kapcsolatban a magyar visszahangokat megfigyelni a — ma már bibliofil ritkaságnak számító — „Műgyűjtő” hasábjain, ahol a huszas évek végén a problémát szinte állandóan gúnyol és elítélő módon tárgyalták.

Ez nem akadályozhatta meg természetesen azt, hogy a teauráló műgyűjtés, már a két világháború között meg ne vethesse a lábát és meg ne erősödjék Európában is. A második világháború után pedig Nyugat-Európában a gazdasági és a kulturális viszonyok egyaránt kedveztek mind nagyobb mérvű megerősödésének. A múlt felé fordulás, a történelmi érdeklődés és nyomában a mű- és régiséggyűjtés — érdekes módon — éppen a szuperteknizálódás és a humán tudományoknak az iskolákból egyre fokozódó kiszorulása idején váltak elementáris erejűekké. *A történelmi tárgyak, régiségek gyűjtése tömegmozgalommá, az eddiginél fokozottabban divattá vált. Ugyanakkor a gyűjtés hírtelen kiszélesedett tömegbázisának kulturális színvonala, ahogy ez természetes és történelmi szokott — reméljük csak átmenetileg —, mélyen aláhanyatlott. Az ellenőrizhetetlen, egyik napról a másikra keletkező, igen magas keresetek,*



22. Pohár. Szintelen üvegen vastag, bíborvörös üvegbevonat, benne köszörült, gravírozott jelenet. A végighúzódo hasadás mentén keletkezett csorbulások jelentékenyen csökkentik az értékét. (Pest? 1840 körül)



23. Nagy tál. Kőcserép, világoszöld szeladon mázzal. Négyféle repedés-hálózat figyelhető meg; 1. a fenéken mesterségesen előidézett finom osztású repedések. 2. mesterségesen előidézett nagy osztású repedések. 3. az előbbieket között két évszázad alatt a hőingadozások hatása alatt kialakult repedés-hálózat. 4. ütésre keletkezett és az alapcserépen is áthatoló nagy repedés (nyílal megjelölve). (Kína, Chien-Lung 1736—1796.)

ugyanakkor a háború után azonnal meginduló és állandó gazdasági jelenséggé váló infláció együtt szinte szükségszerűvé tették, hogy az új műgyűjtő mozgalom nyugaton a réginél is nagyobb mértékben váljék a vagyonfelhalmozás, sznobizmus és nyomukban az időbehatások nyomait magukon viselő vagy rongált műtárgyak leértékelésének melegágyává.

Különösen jól megfigyelhető ez a második világháborút követő idők aukciós katalógusainak árain, a műkeres-



24. Kuan-Yin porcelán plasztika, fehér mázzal. Törött, ragasztott. A törésvonalak olyan szerencsésen haladnak, hogy alig csökkentik az esztétikai értékét. (Kína, Te-Hua, XVII. század)

kedelem és műgyűjtés pompás kiállítású szakfolyóiratainak hasábjain, de leginkább annak a nagy gondossággal szerkesztett és évenként Londonban, Párizsban és Münchenben megjelenő kiadványnak („European art price Annual”) lapjain, [5] amely a világ minden tájáról összegyűjtve közli a különböző műtárgy-fajták által a legutóbbi évben elért és ki is fizetett legmagasabb árakat. Ebben a dologban számunkra most nem a raffinált üzleti fogásokkal egyre magasabbra csigázott árak az érdekesek, hanem az, hogy milyen műtárgyaknak sikerül e nemzetközi „árverseny” rekorderei közé bekerülniök. Míg az ötvenes években még — nagyon ritkán, de — előfordulnak e „rekorderek” között a sérült, kopott, törött és restaurált műtárgyak — sőt rendkívüli minőség esetén fragmentumok is — addig az utolsó kötetekben ilyeneket már hasztalanul keresnénk. A legnagyobb minőség sem képes legyőzni a legkisebb „hiba” súlyos hendikepjét. Az „ár-rekorderek”

az utolsó években mind a tökéletesen ép tárgyakból verbuválódtak össze. Mi sem bizonyítja jobban sokszor hangoztatott alaptételünket, mint ez a körülmény. Ennek értet-
hető következményeként viszont egyes területeken máris erős visszaesés figyelhető meg a kvalitás tekintetében. Ugyanebben a kiadványban találunk jellemző példákat a divathullámok által felvetett olyan „műtárgy-különlegességekre” is, amelyek második szomorú tételünket támasztják alá, nevezetesen azt, hogy a gyűjtés körének *hirtelen kiszélesedése világszerte a kulturális színvonal süllyedésével, sekélyes — a régi kispolgári ízlésre emlékeztető — gondolkodásmóddal jár.* Megértjük azt, hogy ma már a közel-múlt műtárgyai is a gyűjtés körébe tartoznak. Elgondolkoztató mégis, hogy 1977. VI. 14-én Bécsben négy gőzöl-bükkfából hajlított 1870. körüli Thonet-szék 20 000 schillingért, 1976. XII. 3-án egy XX. század eleji „art-nouveau” mahagóni tálaló Parke Bernet-nél 2 500 dollárért cserélt gazdát. [6] Ugyanekkor gótikus és reneszánsz bútorokat e kötetben úgy szólván nem is találunk, tíz évvel előbbi kötetekben pedig ezek árai — figyelembe véve az inflációt is — messze elmaradtak a mai Thonet-székek mögött.

*

Hogyan alakultak ezalatt a dolgok hazánkban? *A második világháború végével és a felszabadult főváros vérkeringésének helyreálltával szinte késelem nélkül indult meg a gyűjtői tevékenység és a műkereskedelem.* Mintha csak illesztrálni akarták volna a gyűjtés ösztönös és ellenállhatatlan kényszer erejével ható természetét. Azok a műgyűjtők, akik életben maradtak — a legnagyobbak közül ugyanis sokan áldozatul estek az üldözéseknek — folytatták ott, ahol abbahagyták. A műkereskedők ismét kinyitották kifosztott üzlethelyiségeiket. A negyvenes évek végén már sikeres aukciókat is tartottak a Nemzeti Szalon Erzsébet (ma Engels) téri azóta lebontott épületében és másutt is.

A műtárgyak — ebek harmincadjára jutva — szinte szó szerinti értelemben az út szélén heverték, csak le kellett értük hajolni. Nagyrészek, sajnos, nemcsak a kor által lassan előidézett kedvező esztétikai következményekkel járó elváltozásokat, hanem súlyos rongálódásokat is mutatott. Voltak szép számmal olyanok, amelyek heteken, hónapokon át állottak szétromból, gazdátlan lakásokban, vagy az isten szabad ege alatt, kitéve esőnek, hónak, fagnak és napfénynek. Szerencsére e pusztulás ellenére vagy talán éppen ezért — akárcsak a rommá tett műemléki épületeknél is tapasztalható volt — elementáris erővel ébredt fel a megmentés, restaurálás, helyreállítás igénye. Sok, jó restaurátor tért vissza ezekben az időkben a fővárosba, és közöttük több fiatal tehetség is munkába lépett. A helyreállított műtárgyak hamarosan megjelentek a műkereskedők kirakataiban és az aukciók termeiben. A műtárgypiacra a megszépült nagy árúbőség, magas kvalitás és rendkívül széleskörű, de mindenesetre igen alacsony áralakulás jellemző volt. Az árak bizonytalanságát teljessé tette az első évben már nagy erővel kibontakozó infláció. Aki az infláció alatt műtárgyakat vásárolt, az — még az alacsony árak ellenére is — a szó szoros értelmében kénytelen volt a szája elől megvinni a szükséges falatokat. Nem tagadhatjuk viszont, sokszor előfordult, hogy lemondását kiemelkedő kvalitások megszerzése és — ami akkor ezzel egyértelmű volt — megmentése tette értelmessé. Nemcsak a magángyűjtők éltek az alkalommal, hanem sok esetben a múzeumok is rendkívüli értékekhez jutottak a pezsgő, mindent egyszerre pótolni akaró, lázasan felfokozott tevékenységnek gyorsan pergő napjaiban. Múzeumaink már az első egy-két évben büszkén tárhatták — sebtében összeállított kamarakiállításaikon — a nemrég sérülten szerzett és szakszerűen, gyorsan helyreállított új műkincseiket a közönség elé.

A viselkedés műtárgyakkal szemben ma megnyilatkozó indoklatlan ellenségeskedésnek nálunk eleinte kevés nyoma volt tapasztalható, sőt a számtalan háborús sérült műtárgy inkább elnézővé tett mindenkit ebben a vonatkozásban. A leértékelt nyugaton éppen e időben egyre erősödő kedvezőtlen iránya az akkori viszonyok mellett az első időkben alig érvényesíthette káros hatását. Az ízlést a még aktív és általá-

ban magas kulturális színvonalat, szaktudást képviselő régi gyűjtőgeneráció tagjai és olyan nagyszerű szaktudósok, mint Csányi vagy Felvinczi Takács irányították e téren is kedvező irányban.

A forint bevezetése megszilárdította és realisabbá tette a kialakulóban levő műkereskedelem árait. A régi műkereskedők mellett hamarosan megjelent egy újabb, fiatal gárda, amely sem szakértelemben, sem szolidaritásban és műkereskedői etika tekintetében nem volt méltó hozzájuk. A régiség-kereskedelem színvonala tehát hamarosan zuhanásszerűen aláhanyatlott.

*

Ekkor következett be a magán-műkereskedések váratlan államosítása, majd röviddel rá az állami bizományi áruházak megnyitása, ami döntő változásnak bizonyult, és a műtárgyak forgalmát, értékalakulását tökéletesen új, a réginél — legalábbis akkor — sokkal kedvezőbb alapokra helyezte. A helyzet mindenki számára gyökeresen új volt. A műtárgykereskedelem hasonló új formájára analógiát találni sem nálunk, sem külföldön, sem a jelenben, sem a múltban nem lehetett. A dolgok szinte maguktól, előre megtervezhetetlenül formálódtak és alakultak — eleinte legalábbis — mind kedvezőbbben. Az áraknak szinte a közönség szeme előtt történő alakulása realisabbá, objektívabbá tett mindent. Nem utolsósorban igen nagy előnyt jelentett az, hogy az új típusú áruház nemcsak vételi lehetőséget kínált mindenkinek, hanem megkönnyítette a rászorult gyűjtő számára a kedvező és gyors értékesítést az útját is. Ez addig, a magán-műkereskedők világában, csak aránytalanul súlyos áldozatok árán volt lehetséges.

A bizományi áruházaknak már a kezdeti időszakban — akárcsak ma — a legnagyobb nehézséget a jól képzett becsüsök hiánya okozta. Rendkívül nehéz probléma! Nagyon szeretnénk még az árnyékát, a látszatát is elkerülni a részrehajlásnak, ellenséges érzületnek, vagy gúnynak. Az árubeccslés kérdése e területen szinte megoldhatatlan. A becsüsök a legjobb indulattal, a legnagyobb erőfeszítéssel igyekeztek, és igyekeznek megfelelni feladataiknak. Nem az ő hibájuk, hogy ez nem sikerült. A magán-műkereskedő szakértelme a múltban alapvetően különbözött egy szokványos, egyéb téren mozgó kereskedő ismereteitől. Nemegyszer olyan családokból származtak ezek, amelyekben generációk során apáról-fiúra szállott a mesterség gyakorlása, mint nálunk a Rosenstingl, vagy Donath családban. Jóformán még az iskolás korbá sem nőttek bele, s már ott forgolódtak apjuk mellett a régiségekkel megrakott üzletben. A lakásuk meg alig különbözött egy jómódú, kulturált műgyűjtő szép otthonától. Sőt a műkereskedők egy része — maga is verbéli gyűjtő lévén — éppen az üzletből „ellopott” legszebb darabjaival ékesítette az otthonát. Így hát az örökös már az anyatejjel szívta magába későbbi mesterségének minden csínját-bíját. Az ilyen, érzelmileg is erősen megalapozott, előkészített tudás aztán a későbbi karrier során is csak kedvező ösztönzéseket kapott. Közismert ugyanis az, hogy ha a tudományos botlás súlyos anyagi következményekkel jár — ha vére megy a játék — mindenki megkettőzi a figyelmét és elővigyázatát. Így fejlődött a régi típusú műkereskedőkből egy hosszú élet során országos, vagy világhírű szakértő. Nem titok, hogy különösen a századfordulón nem egy műkereskedőtől híres gyűjtők, sőt ismert, nagy közgyűjtemények vezetői is rendszeresen kértek tanácsokat.

Hogyan tudták volna az induló bizományi áruházi becsüsök ezt a magaslatoz akárcsak távolról is megközelíteni abban az időben, amikor a külföldi utazás, tapasztalat-szerzés, az elmélyedt tanulás minden lehetőségétől is meg voltak fosztva. Igaz, jelenlegi témánk szempontjából ez utóbbi körülménynek az a letagadhatatlan előnye is megvolt, hogy a sérült, rongált műtárgyaknak nyugaton már akkor uralkodó leértékelése, éppen a külföldi kapcsolatok gyakorlati megszűnése miatt nálunk lassabban és nehezebben tudta érvényesíteni hátrányait. Az állami áruházak becsüseinak ezenkívül sokkal egyenlőtlenebb, szélesebb skálán mozgó műtárgy-annyal kellett foglalkozniuk, mint a korábbi, kis raktár felett rendelkező, gyakran a gyűjtés egy-egy szűk területére specializált magán-műkereskedések tulajdonosainak.



25. Tetöcserép. Kőcserép színes mázakkal. A mázak erős lepatogzása — különösen a figura arcán — erősen csökkenti az értéket. (Kína, Ming, XVI—XVII. sz.)

A rendes alkalmazottak szakértelmének hiányát az első évtizedben a még életben levő, rendkívüli szakértelmű tudósok és műkereskedelmi szakemberek, mint Csányi Károly, Felvinczi Takács Zoltán, Rutz Gyula, Szilárd Vilmos, Ditrich József stb. alkalmi szakértőkként és oktatókként való bekapcsolásával tudták úgy-ahogy pótolni. Az 1957—1960 közötti műtárgy-bőség idején és később azonban a szakértők egy része már nem élt, vagy kora miatt alkalmatlanná vált erre a szerepre, és így a helyzet a becsüsök szakértelme területén csak igen lassan javulhatott.

Érdekes körülmény, hogy az egyes bizományi áruházak készletében és annak minőségében rendkívüli egyenlőtlenség és valami alig megmagyarázható szeszélyes hull



26. Nagy tál. Önmázás fajánsz, mázzal együtt égetett, sokszínű díszszel. Törött, ragasztott, négy nagyobb hiányzó darab kiegészített. (Urbino? XVI. század)



27. Buddhista pap. Bambusz faragvány. Sötétvörös, lakkrétegen aranylakk bevonat. Erősen kopott. (Kína, XVII—XVIII. század)

lúnzás volt megfigyelhető. Egy-két évig tartó minőség-emelkedést, ebben vagy abban az üzletben egy-két hétig vagy hónapig tartó elkerülhetetlenül és egyre gyakrabban jelentkező hanyatlás követte. A süllyedések rövid szakaszaira azonban mindig újabb és újabb emelkedési periódus következett.

Jónéhány éve azonban, sajnos, alapvetően változott a helyzet. Megkezdődött az áruházakban a műtárgy-árú készlet színvonalának állandó tendenciájú, lépcsőzetesen lefelé haladó romlása, amelynek javulását mindinkább csökkenő reménnyel vártuk. Nem szeretnénk, ha ez a megállapítás félreérthető lenne. Olyan régi műtárgyak elmaradásáról, vagy a színvonal süllyedéséről beszélünk, amelyek egy komoly műgyűjtő érdeklődésére tarthatnak igényt, nem pedig a hétköznapi ember lakberendezési tárgyairól, amelyeket továbbra is zavartalanul megtalálhatunk.

Ez utóbbi tárgyak forgalmát régebben a vállalat „bazar” elnevezésű kisebb üzleteibe irányították. Ma már sajnos eljutottunk oda, hogy a nagy, reprezentatív, cégtáblájukon „Régiségbolt” elnevezést viselő belvárosi bizományi áruházak és az előbb említett bazárok között — a régi műtárgy-állomány viszonylatában — nincs jelentékeny különbség.

Mi ennek a — most már visszafordíthatatlannak tűnő — leromlási jelenségnek az oka? „Semmi sem tarthat örökké! Minden kifogy egyszer, szilárd gyűjtői kezekben van minden és az utóbbi időben egy nagy műgyűjtő sem halt meg!” Ilyen magyarázatokat hallunk lépten-nyomon. Nem érthetünk azonban egyet velük. Szerintünk a nívó süllyedésének, a komoly műtárgyaknak a bizományi áruházakból való — mondhatnánk — tervszerű menekülésének gyökere az áruházi becsüsöknek a vevőközönség rosszabb ízlésű és alacsonyabb színvonalú rétegének kíváncsiainhoz való túlzott alkalmazkodásában keresendő és található meg. Ennek következményeként jól megfigyelhető a témánk szempontjából nézve irreális árazás. A felvételt

végző becsüsök nem tesznek áraikban élesen és határozottan különbséget komoly, régi, magas művészi értéket képviselő műtárgyak, és a mindent elárasztó, kétségbeesetten alacsony színvonalú bazári áru között. *Most érkezünk ezzel vissza ismét a már annyi szempontból megfigyelt és megítélt alapkérdésünkhöz: a kor nyomait magukon viselő, rongált régiségek problémájához. Ez az utóbbi évtizedben olyan fenyegető méreteket öltő jelenség ugyanis a bizományi áruházak értékesítésénél is mind jobban megfigyelhető. Az ép és sérült tárgyak felvételi ára között — még jelentéktelen hiba esetén is — túlzottan nagy különbség figyelhető meg. Ez a megkülönböztetés ezenkívül ugyanolyan mértékben jellemző az alig százéves és gyakran piacra kerülő tárgyaknál, mint az egyre ritkábban látható középkori vagy reneszánsz régiségeknél. Márpedig egy gyakran előforduló és kisebb műértékű tárgynál — melynek egy jó állapotban levő példányának a piacra kerülését is ki lehetne várni — valóban sokkal indokoltabb a sérült és ép tárgy között levő nagy árkülönbség mint egy olyan ritkaságnál, ahol nincs meg a lehetőség a válogatásra. Talán olyan eset is előfordul néha, hogy a műérték, kor, ritkasági fok megállapításánál bizonytalan a becsüs és ezért érthetően fenntartással él a tárgyat behozó ügyfél esetleges adatközlésével, vagy helytálló meghatározásával szemben is. Mentséget talánunk számára abban, hogy a tárgyak szinte végtelen sokféle változata között kell ide-oda csapongania, figyelmével át- meg átváltania, gyakran izgott, személyeskedő légkörben, megfeszített gyorsasággal. Márpedig ez még egy életen át begyakorolt és tapasztalt „professzionista” műtörténész, vagy sok évtizedes gyakorlatlall rendelkező műkereskedő számára is igen nehéz lenne. Sajnos ez nem változtat azon, hogy bizonyos jellemző hibák az árázásnál sűrűn előfordulnak és következményeiket a legtöbbször még az ellenőrzés sem tudja jóvátenni. Hiába áll ugyanis az ellenőrző hivatása magaslatán, ha a felvételnél esetleg a kiváló minőségű, de hibás műtárgyat elutasították, s így az már nem is kerülhet a szeme elé. Példánk, hogy esetenként ilyesmi még olyan következményekkel is járhat, hogy a tárgyat a tulajdonos elhajítja, és az megsemmisül. A leggyakrabban előforduló hiba olyankor történik, amikor éles különbséget kell tenni egy régi műtárgy — reneszánsz kishonz, Wedgwood-kerámia, figurális porcelán csoport, sómázás német reneszánsz kerámia, kínai porcelán, olasz reneszánsz fajánsz patikaedény stb., hogy csak a legtöbbször előforduló jellemző eseteket említsük — és annak újkori másolata, vagy hamisítványa között. A felsorolt esetekben az eredeti és a másolat között az értékkülönbség legalább tízszeres, de esetenként lehet százszoros is. A nehéz helyzetbe került becsüs — akitől nem lehet rossz néven venni, hogy a megkülönböztetés rendkívül nehéz feladatát nem képes öt perc alatt megoldani — általában úgy segít magán, hogy a két szélső árhatár felezéspontjában állapítja meg a kétes tárgy árát. Így aztán valaki feltétlenül rosszul jár: ha a tárgy eredeti volt, a tulajdonos, de maga a vállalat is — elveszve a magasabb százaléktól — ha hamisítvány volt, akkor pedig a vevő, aki öt vagy tízszeres áron vásárolt.*

A bizonytalankodás jele az, hogy az üzletben majd a tárgy mellé kerülő felvételi cédulán még olyan esetben sem tüntetik fel a műtárgy korát, amikor az kétségtelen biztonsággal megállapítható. Elég, ha sok más mellett az évszám jelzésekkel ellátott bécsi porcelánokra — 1784—1864 között a készítés évét mindig feltüntették rajtuk — gondolkunk. Annál inkább elborítják a tárgycédulát olyan feliratokkal, mint: „hibás, sérült, kopott, repedt, csorba, törött, hiányos” stb. A bevezető részben felsorolt példákkal részletesen bebizonyítottuk, hogy egy régi tárgynál ezek nemcsak termézetesek, de sok esetben esztétikai értékfokozók, a tárgy korát és eredetiségét is alátámaszthatják. Egy gyakorlatlan és kezdő gyűjtőt azonban e feliratok tobzódása sokkal inkább visszariaszt a vásárlástól, mint kedvet ébreszt benne a tárgy megszerzésére. Az áruházak pedig — véleményünk szerint — nincs szüksége az esetleges reklamációk ellen ilyen túlzott biztosításra. A műtárgy-kereskedésben, sőt nagy nemzetközi aukciók előtt is minden vevőnek jogában áll a tárgy részletes megvizsgálása, és így utólagos reklamációknak nem adnak helyét. Erre a célra egy, a bizományi áruházban jól látható

helyen kifüggesztett felirat — vagy mint ahogy az aukció, katalógusokban szokásos egy rövid utalás elég lenne. A tárgy „hibáinak” rögzítése csak a betévővel szemben indokolt, nehogy ő később az esetleges sérülésekért az áruházat tegye felelőssé, de szükségtelen, sőt káros a vevő kezében.

Kétségtelen mindezek után, hogy a jelenlegi műtárgy-kereskedelmi rendszerünk a viseltes, sérült műtárgyak túlzott leértékelésében, s ezzel műtárgyállományunk e részének veszélyeztetésében, továbbá emiatt az üzletek árukészletének minőség-csökkenésében — bizonyos mértékig — elmarasztalható. Az elsődleges ok azonban — véleményünk szerint — nem tőlük indul ki, hanem a jelenlegi műgyűjtő társadalom összetételében és szemléletében napjainkban mutatkozó nemkívánatos és nemhelyes változásokból. Ezek pedig — legalábbis a mi meggyőződésünk szerint — mint fentebb láttuk, ismét tovább nyomozhatók és megtalálhatók a nyugat-európai és amerikai műgyűjtés állandó és öröndetesnek éppen nem mondható módosulásában — hogy ne mondjuk — elfajulásában. A hazai bizományi áruházak legfeljebb azt tehetnék meg, hogy ne engedjék magukat e kedvezőtlen áramlatoktól tehetetlen passzivitással befolyásoltatni. A yers kereskedelmi érdek minden egyéb megfontolástól mentesített érvényesítése nem lenne helyes és elégséges. Nálunk kritika nélkül átvenni a piac mindkét oldaláról érkező igényeket ezen a téren még gazdasági szempontból sem kívánatos. Az áralakulásnak és az ebben kifejezésre jutó izlésváltozásoknak nálunk, úgy érezzük, szüksége van bizonyos felsőbb szempontok szerint való irányításra. Úgy hisszük, hogy ebben az irányításban a bizományi áruház vállalatnak — kezdetben talán még kisebb áldozatvállalás árán is — részt kellene venni. Részvételének kedvező eredményei hosszabb idő után nem maradhatnának el.

Mérlegelés tárgyává kellene azt is tenni, hogy nem volna-e helyes a vállalatnak olyan belvárosi fiókot létrehozni, amely kizárólag a magasabb igényű műgyűjtés szolgálatában állana, míg a többiek megmaradhatnának jelenlegi bazárszerű feladataik ellátása mellett. Egy speciális igényeket kielégítő numizmatikai fiókiizlet megnyitása — pár évvel ezelőtt — igen szerencsés ötlet volt.

A műgyűjtés társadalmi alapjai a második világháború után hazánkban, Európában és világszerte rendkívüli mértékben kiszélesedtek. Ez nagyon öröndetes még akkor is, ha e szokatlan méretű megnövekedés eleinte negatívan értékelhető részjelenségekkel jár. Ezek egyikevel — a sérült műtárgyak leértékelésével — foglalkozva nagyon hálátlan szerepre vállalkozunk. Valakinek azonban ezt is vállalnia kell. Könnyen tűnhetünk fel a kákán is csomót kereső elégedetlennek, javíthatatlan pesszimistának, szomorú metamorfózisokon siránczó, mindenben csak az elmúlt időt visszasíró, modern Altorjai Apór Péternek. Befejezésül tehát, úgy érezzük, szükséges hangsúlyozni, hogy csak a műgyűjtés jelen helyzetének vonatkozásában vagyunk pesszimisták, a jövőt illetően azonban éppenséggel nem. A műgyűjtés táborának nagy létszámnövekedése átmenetileg és bizonyos vonatkozásokban az izlés, szaktudás és a szemlélet lesüllyedéséhez, helytelen utak felé fordulásához vezethet. A felemelkedés, a művelődés, a helyesebb látásmód felé vezető út azonban nyitva marad, mégpedig nálunk szerencsére nem egy kiváltságos réteg előtt, hanem egy, a műlhoz képest sokszorosára növekedett, fiatal műgyűjtői generáció előtt.

Nálunk még fokozottabban megfigyelhető, mint nyugaton, hogy az élet egyre gyorsuló, technizálódása, a humán tudományoknak — főként a történelemnek és a rokon tudományoknak — kényszerű térvészése az oktatásban nem a múlt iránti érdeklődés elerőtlenedésében és fakulásában, hanem éppen ellenkezőleg, széles társadalmi rétegek ezirányú nosztalgijában, intenzív önművelődési vágyában, nyilvánul meg. Ennek az önművelésnek pedig egyik legfőbb támasza a magas színvonalú műgyűjtői tevékenység és a vele szorosan összefüggő modern múzeumi politika. Reméljük, hogy a műgyűjtés egy speciális aspektusából, a rongált műtárgyak értékeléséről elmondottakkal a jövőben az emelkedés útját valamivel megkönnyíthettük.

Borsos Béla

1 A kérdés iparművészeti-esztétikai részletei után alaposabban érdeklődőt legyen szabad főiskolai jegyzetemre utalni. (Dr. Borsos Béla: Az üvegművéség története és szakmai esztétikája, Tankönyvkiadó, Bp. 1975. I. k. 6–24. l.)

2 Dr. Borsos Béla: Az üvegművéség története és szakmai esztétikája, I. k. 55–65. l.

3 Olyan eset is van, ahol ez a pozitívumból negatívumba történő átváltás egyáltalában nem következik be. Ez a kedvező talajviszonyok közé kerülő ásatag bronz tárgyaknál fordul elő. A nemes-patina képződése ugyanis mennél több idő múlik el a talajba kerülés után, annál nagyobb mérvű, és ezzel együtt annál tovább fokozódik a tárgy esztétikai értéke. A patina képződésnek elvileg időben csak az szab határt, ha egy vékonyabb tárgynál annak teljes bronzanyaga nemes-patinává alakul át.

4 Az ideális ebben az esetben, ha a kollekció a gyűjtő halála után is abban a keretben, lakásban tartható meg, amelyben fokozatosan kialakult. Ha ez nem valósítható meg, a közgyűjteményben is lehetőleg zárt formában kell fenntartani. Ez persze egy sokrétű, általános gyűjtemény esetében aligha valósítható meg. Ilyen megoldás szinte kizárólag speciális tudományos célt szolgáló és megvalósító magángyűjteményeknél képzelhető el. Mivel a gyűjtő személyisége, a kollekció és a külső lehetőségek és adottságok állandó, dialektikus egy-

máshatásban és változásban vannak, ideális az lenne, ha a változó helyzeteket időnként maga a műgyűjtő rögzítené feljegyzések, összeírások, katalógusok, fényképek segítségével.

5 Kunstpreisjahrbuch, München, Annuaire des ventes d'objets d'art. Párizs. A folyóiratok közül különösen tanulságos mind az újabb divathullámok, mind az átalakulás szeszélyei szempontjából a „The Antique Dealer, and Collectors Guide, London.” cím alatt megjelenő folyóirat tanulmányozása.

6 „Einer von vier Stuechlen von Thonet Österreich ca. 1860–1870. Buche gebeizt zusammen: S 20.000,— Dorotheum Wien 14. 6. 1977.” — Ugyanitt érdekes a feltűnően magas ár miatt „Einer von einem Paar Sessel österreich nach einem Entwurf von Josef Hoffmann 1903. Eiche gebeizt zusammen: S 25.000,— Dorotheum Wien 15. 3. 1977.” — Kunstpreisjahrbuch 1976–1977. Band XXXII. München s. 125. — „Art Nouveau Breakfront Sideboard, attr. to Eugène Gaillard, early 20th cent., mahogany, gilt bronze mounts, 8 ft. 9 1/2 in. × 4 ft. 7 1/2 in., S 2.500,— Parke Bernet, New York, 3. 12. 1976.” Kunstpreisjahrbuch 1976–1977 Band XXXII. München s. 83. — Ugyanebből a kötetből tudjuk meg, hogy egy pár nagy meissen porcelán díszváza — a XX. század első éveiből —, amelynek testét, mint az anyagszerűtlenség és célszerűtlenség jellegzetes példái, apró, plasztikus virágok borítják, Christie-nél Londonban 1976. 12. 20-án 1.400 £-ért kelt el.

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

MÁGORI VARGHA BÉLA

Braziliában, Sao Paulo városa tulajdonképpen a mai világ keresztmetszete. A legkülönbözőbb tájakról összejött emberek élnek itt, és — kellő ismerettel — egy humán tudományokban képzett szakértő talán úgy festené le, mint egy olyan óriási életteret, amelyben az ott élő férfiak, nők és gyermekek kiaknázatlan és kimeríthetetlen forrásokat szolgáltatnának ahhoz, hogy az emberi természetet megismerhessük.

Mindennap alkalmunk van egy rendkívüli személyiséggel megismerkedni, akinek életfelfogása különös és jellegzetes. Egyszer fiatalok, akik a mai időknek megfelelően fesztelenül viselkednek, öltözködnek és választják meg munkájukat; másszor tiszteltreméltó személyek, akik — úgy tűnik — csendben figyelik a körülöttük lévő valóságot, hogy aztán magukban levonhassák a tapasztaltakra vonatkozóan következtetéseiket.

A fegyelmezett munkaidőn és pihenésen, a közlekedési eszközök eléréséhez szükséges rohanáson, a mindig zsúfolt „lunch”-helyeken, a rendkívül látogatott mozikon, az autókkal és gyalogosokkal teli utcákon, a munkahelyükre, bevásárolni, vagy szórakozni igyekvő nagy tömegű emberek kivül Sao Paulo még lakói bensőséges létének, intimitásának búvóhelyén folyó tevékenységhez is keretet nyújt.

Minden házban, minden szobában meglephet valami váratlan jelenség.

Így Mágori Vargha Béla, Avenida Francisco Matarazzo, 63 szám alatt az I. emeleten, a 3-as szobában.

A ház régi, egyemeletes kis épület, kert nélkül, az utcára néz. A földszinten egy fogorvosi rendelő. Az előszobából balra egy falépcső vezet fel Hermann Hesse világába. Annyira, hogy azt gondoljuk, találunk egy fenyőfácskát az első emeleten, az ajtónál. Fenyőfácska nincs, velünk szemben egy erősen kékre festett ajtó, egy ovális zománctáblán lévő 3-as számmal. Oldalt, a 2-es szobánál a lábtörlőn kicsiny papucsok arról tanuskodnak, hogy gyermekes család lakik a szomszédban. Az egyes számú szoba semmit sem árul el lakóiról.

Mágori Vargha Béla él a 3-as számú szobában.

Egyedül él. A maga világával körülvéve, egy művészszobában, ahol az ágy és a szekrény csak kis helyet foglal el, a többi ecset, festék és vászon, a szoba kétharmada.

Magányos festő szobája. A forma és a szín sztyeppéi farkasa. Utcára néző szoba, amelynek ablakából látni a széles sugárút forgalmát, és ahonnan egy pillanat alatt ihletet meríthet, hogy titokban színekké alakítsa át a környezetéből előtűnő világot.

A mester — akinek a szemében és kezében sűrűsödik össze az élete, hogy lásson és kifejezze magát — kezei által valósággá alakított mikrokozmosz ez, amelyben a művészet mélyen bent él. Művészet, amely saját magából él, mivel túlságosan tudatos a cél ahhoz, hogy engedményeket tegyen a divatnak, vagy a piacnak.

Mágori Vargha Béla Magyarországon született, brazil állampolgár. Majd húsz éve van Braziliában, miután 63 évet élt Európában. Három háború — az emberi meg nem értés — és egy hosszú élet után, amelynek legmélyebb mozzanatait az ecset lassan-lassan elővarázsolja.

Vajon hogyan látják és érzékelik ezt az embert és alkotóképességét, expresszionizmusát, azt a benne élő

vágyat, hogy minden festenivaló részletet előzetesen a maga összefüggésében megvizsgáljon? A művészt, aki egyike az öt 1961-es Leirner Modern Művészeti Díjra pályázónak, aki már egyéni kiállításokat rendezett a Fundação Alvares Penteado*-ban, és aki jelenleg festészetet tanít, s akit a műkritikusok sokszor említettek az e témára fenntartott hasábkokon.

José Geraldo Vieira szerint 1968-ban

„Amikor Vargha Béla Sao Paulo-ban debütált, a FOLHA** kiállítási termében, festményei Dufy világa boldog légkörének tisztaságát tartalmazták. Dicsőítették a természetet, a fákat, a mezőket és a tengerpartokat.

Most, ebben a jelenlegi városias fázisában mindent, a színeket, a vonásokat, témákat, a légkört, árnyalatokat a flamand festészethez hasonlítható expresszionizmus hat át.” (Folha de Sao Paulo, 1968. augusztus 23.)

Arnaldo Pedrosa D'Horta felfigyel egyik jelentős vásznára és azt is mondja, hogy

„néha ez a művész — ámbar nem annyira fegyelmezett — a belga Rogger Van Rogger festészetére emlékeztet, aki az 50-es években élt közöttünk.



1. Mágori Vargha Béla: *Hontalanok*, 1962 k.

* Fundação Alvares Penteado: Sao Paulo-i művészeti iskola és egyetem. Múzeuma is van.

** FOLHA DE SAO PAULO: Sao Paulo-i napilap, és újságkiadó vállalat, több újságot ad ki.



2. Mágori Vargha Béla: *Eső a városban*, 1968 k.

Evidens az is, hogy Rouault annyira érdekli.' (Estado de Sao Paulo,* 1973. szeptember 4.)

Wagner Carelli-éi a következő szavak:

„Elhatárolta magát a nemzetközi katalógusoktól — amelyek sosem feledkeztek meg róla — a festő és műve észrevétlen marad. Béla szenved azért, hogy felszínen maradhasson, és úgy látszik, ez az az ár, amit meg kell, hogy fizessen, azért, hogy távol tartsa magát a piac nyomásától és megtarthassa meggyőződését.”

Majd:

„Az az ember, aki, amikor ideérkezett, és nagy előnnyel megnyerte a Leirner Modern Művészeti Díjat — amit akkoriban a Folha Galériája tűzött ki — alá kellett volna, hogy vesse magát olyan meg nem határozott eladási feltételeknek, amiket az érzéketlen üzleti szellem kívánt meg. Inkább a saját meggyőződésének engedett, ugyancsak, amelyet aztán az essay-író Arnaldo Pedrosa D'Horta a festő legelválaszthatatlanabb társának ismert el, és amellyel „hevesen a vászonra vetette magát.”

Mágori Vargha Béla műveiben előforduló szomorúságra vonatkozólag Wagner Carelli így fejezi ki magát: „Béla egész művészete tulajdonképpen egyetlen egy témához fűződik: a háború — amelyet ő többször átélt — szenvedéseinek és kegyetlenségének viszonya az



3. Mágori Vargha Béla: *Vízfordás*, 1964 k.

* Latin-Amerika legkomolyabb napilapja. Világviszonylatban is elismert. Sao Paulo-ban jelenik meg.

élethez. Ez egyetlen olyan vonatkozás, ami túlhaladja az idő határait, és ami jelenlegi műveiben, amelyekben pl. egy háborús képben, bár nem szokványos módon bántik történéseivel, mégis vérengző és barbár. Béla képei a csavargókról beszélnek, azokról akiket a haladás és az elnyomás finomabb, de nem feltűnő formái félretaszítottak. Ugyanakkor nem mindennapi tájképfestő: vidéki tematikája — egy bizonyos értelemben — az egyszerűség költészete. 80 éves korára se veszíti el erőteljességét, valóság-ábrázoló képességét. Sao Paulo egészét bejárja, hogy témát találjon.



4. Mágori Vargha Béla: *Muzsikások*, 1968 k.

Közötte és a piac között a kritikusok nem győzik hangoztatni — s ez súlyosan hátrányos Mágori Vargha Bélára nézve — művészete egészben véve „túl tragikus”. Ez olyan meghatározás, ami ugyanolyan felületes, mint amennyire szerencsétlen, és amire Béla egyszerűen az élet — tragikus — ábrázolásával válaszol. Innen van az expresszionista irányzathoz való kapcsolódása, a kísérlet, hogy az embert közönyből egyenes és kemény formákkal, néha brutalitással felébressze. A piackutatás Béla képeinek visszatartottságából sok mindent megmagyarázhatóvá tesz. Ő azonban nem tagadja meg hajlamait: „Megkísérletem az absztraktizmust, de lemondtam róla.” Béla kitart amellett, hogy azt mutassa, amit lát.” (Estado de Sao Paulo, 1977 április 3.)



5. Mágori Vargha Béla: *Háború*, 1962 k.

1978. május 30.-án Mágori Vargha Bélát a „Destaque — Artes” (Kiemelnivalók — Művészetek) nevű folyóirat- (Jornalistica Rondon kiadása) hangzatosan és mégis tárgyilagosan így határozta meg:

„A magyar Árpád-házi királyok nevét viselve Mágori Vargha Béla expresszionista kompozíciók alkotásának szenteli magát, világos és sötét színekkel embe-
reket és tájakat fest mélységes fényérzéssel. Köz-
ben feledhetetlen háborús emlékeivel ezt teszi, mun-
káiból kitűnik az egyszerű emberek iránti ragaszkodá-
sa, melankólikus életükért, cselekedeteikért és
szenvédésükért. Nem született itt, de brazil állam-
polgár, közöttünk él Sao Paulo-ban, majdnem inkog-
nitóban. Annak ellenére, hogy a nemzetközi katalo-
gusokban neve megtalálható, félrevonul, csendben,
mint valaki, aki lábujjhegyen jött.”

Lejebb így folytatja:

„Béla sok éve él Braziliában, ahová egy bizonyos,
mondhatnánk, kolostorbeli anonimitással, szent és
szolgálatra kész névtelenséggel érkezett.”

Így van. Egy egyedül maradt művész, aki egyedül-
létét, emlékeit, élettapasztalatát — és miért ne mondjuk
ki — keserűségét megvilágított színekké alakítja át.
Festményekké, melyek a művész állandóan figyelő
érzékenysége által magába szívott világot leírják és
megmagyarázzák, a művészi mondanivalóba vetett
hittel.

Hogyan érzékeli egy népművésztkutató Mágori
Vargha Béla munkáját?

A művész megkísérli minden művében azt, hogy
felhasználja az ember kulturális kifejezésének lehető-
ségeit és azokat az állapotokat, amelyek az emberi élet-
módot egy adott időben és térben meghatározzák. Akár
szomorú, akár vidám, akár tragikus, akár boldog, művé-
szete annál inkább dokumentum, mennél inkább szel-
lemi általánosságokat, vagy különös jellegzetességeket
fest le. Ennélfogva az expresszionista festészetet több-
ször kéne úgy megvizsgálni, mint olyat, amely spontán

vetíti ki a kultúrát. Ez a festészet az, amelyik megmu-
tatja, hogyan érzi, érzékeli a mű szerzője a mindennapi
eseményeket. Ez a „Fürdés”, „Nehéz Munka”, „Gyü-
mölcsszedés”, „Zenészek” című festmények esete, töb-
bek között.

Egy népművésztkutatónak túl felületes lenne, ha
Mágori Vargha Bélát tragikus művésznek osztályozná.
Valóban, ő képeire annak a személyes szenvedésnek —
amit ő saját maga oly közelről átélt — a látomását ülteti
át műalkotássá, de ki az, aki életében nem szenvedett?

Egy olyan művész, aki Magyarországon, Francia-
országban, Olaszországban, Braziliában élt, annak gaz-
dag és kifinomult felkészültsége van. Képes arra, hogy
vallomásos és érett módon fogja fel az életet, és hogy
megokolja, miért választotta ezt az utat. Megvilágított
expresszionizmusa — a színek világosak, a tárgyakat
valószínűen ábrázolja, a helyzetek reálisak — szempon-
tokat ad meg, adatokat igazol és emocionálisan kiegé-
szíti azt az analitikus képet, amelyet a tudomány a
kutatótól kíván.

Szerintünk a művészetek és a tudományok együtt és
nem külön képesek arra, hogy nekünk teljes képet
adjanak az emberiségről. Ebben az egységben a tudás
minden ága egy érvényes megvilágítást, minden tudós
egy tárgyilagos képet, minden művész saját személyes
módon sugárzó élet-, világ- és emberszeretetet nyújt
minden szenvedés ellenére.

Szerintünk mindig van mit tanulnunk egymástól;
főleg olyanoktól, mint Mágori Vargha Béla, aki a világot
82 évének tapasztalataival és érzékenységgel látja,
annak a 82 évnek, amelyet annyi országban, és 20 évet
abban a hazában élt le, amely befogadta festékeit, ecse-
tét és egyedüllétét.

Dr. Julieta de Andrade
a Népművészeti Iskola, a Brazil
Népművészeti Szövetség és a
Népművészeti Múzeum igazgatónöje.

Fordította: Braun Gábor, Sao Paulo

Ez itt falu, az én falum,
Innen jöttem és ide térek

(Ady: Séta a bölcsőhelyem körül.)

„Páll Lajost nem kapta be a város, — írja Balogh Edgár — egyetlen város sem, nem kapta be a világ. Páll Lajos világgá vitte Korondot, és elhozta Korondra a világot, könyveket, emlékeket, színek és formák és kézfogások emlékeit. De nem a múzeumokból és nem a könyvekből, nem emlékekből él és alkot Korondon, hanem a földből, szülőföldjéből.” Majd idézi a művész képeit: az egymásra torlódó magas tetők, a fehér csöndben villogó falak és felhők, a fazekas agyagos keze a korongon s az asztalos új képrámával a székely falu előtt, akárcsak a csüngő bajusz és mongolos szem az önarcképen — több, mint a színek játéka, vagy egyszerű tájfestészet. Egy jelképpé vált táj elevenedik meg alkotásain s a benne feszülő értékek felmutatása.

Páll Lajost festőnek neveztem, de nevezhetném költőnek is, mert verseit éppúgy ismerik és szeretik, mint tiszta, mindenki számára érthető, döbbenetes erejű vázsnait. Korond a születési helye (1936), ahol ma is dolgozik, festi életközelségtől áthatott műveit. Jelentős e hely nemcsak azért, mert a falu élete, szépsége alapvető élményeit, témáit adják, hanem azért is, mert Páll Lajos művészi kibontakozása elválaszthatatlan ettől az otthonná vált környezettől. A Páll családban apáról fiúra öröklődő tehetség a fazekasmesterségben való jártasság. Már az apa, az idősebb Páll Lajos nagyszerű mester volt. Rendkívül fogékony mindenre, s főleg, ami a fazekasság művészi megújítását célozta. Igazi tüzes sárgát ma is csak a Pállok tudnak égetni. Páll néni 18 gyermeke közül az életben maradt kilenc fazekasmesterséget folytat, hat Korondon, a korong mellett. A fazekasság itt nem csupán foglalkozás és megélhetés, hanem művészet, amint Páll Lajos édesapjáról írja:

Az agyag forgott, futott volna,
de aztán formává lankadt,
s apám mint egy isten nézte,
mire telik esze, vére.

A családban művészünk a legidősebb fiú. Ő is a festést a fehér cserépen kezdte. Kijárt azután — mint maga írja — mindenféle iskolát. „Sokféle foglalkozást megpróbáltam, még többet is, mint amennyit illett volna. Festettem képet, építettem házat, gátat, izzadtam a fazekat égető katlanok mellett, írtam verset, voltam pakulár, s hogy még mibe nem fogok, nem tudhatom előre.” Járt Kolozsvárt az Ion Andreescu Festőakadémián, tanult külföldi utazásain, Svájcban, Itáliában, Budapesten, de a legtöbbet mégis abból okult, amit a természetben és az emberek között látott, érzett.

Erdély Korond környéki szép vidékét járva üdít a táj, gondolatot ébreszt az itt fogant művek sorozata, mely az emberek sokaságát vezeti be a festészet boldogító világába. Páll Lajosék háza előtt a képein is gyakran megörökített három akácfa, erről tudjuk meg, hogy jó helyen járunk. A korondi Páll-ház megsejtet valamit a látvány és a költészettel telített mű kapcsolatáról. Bepillantást ad arról, miként alakul a valóság nyersanyaga művészi alkotássá, a mester pedig a székely falu csendes mindennapjainak festő poétájává, aki a maga erejével formálja újra azt, amit a hagyományból,

a természettől és a néptől tanult. A nem régen épített műteremlakás üvegfallszerű ablakaival a kert közepén áll. A műteremben, ahova a látogató, először lép be, festő-állvány, festékek, csokorba rakott ecsetek, vázlatok, rámak, a polcokon könyvek és folyóiratok, a falakat borító képeken korondi tájak és emberek láthatók. A lakószobák és a műterem is keretét, igaz, stílusos és szép keretét adják a képek gazdag seregszemléjének: a művész eddigi pályafutásának, széles skálájú és sodró erejű piktúrájának fontos állomásait jelző csaknem ötven mű. Kezdetben drámai hangú képek szikrázó fény-árnyék játékkal. Majd egyre színesebb lett palettája, okkeres színei világító fehérekkel, zöldekkel, sárgákkal, vörösekkel bővültek. Ez a változás táj- és családi képein is megfigyelhető. Az olajfesték mellett a tempera és akvarell is kifejező eszközzé válik. A környéknek, a szomszédságnak nemcsak haragos és halk színeit, fényeit, hőlepte és napsütötte lejtőit örökölte meg, hanem lefestette lakóit, falusi udvarait, a falubeli parasztok házait, arcképeit, gondok között is derűs, emberségesnek vágyott életét. Ott látjuk a falakon a család jelentős tagjait a művész önarcképeivel együtt. Édesapja és édesanyja is többször szerepel, és sok más kitűnő portré. Arcok, melyek sorsukat magukon viselik. A „Kékkezü” című képén édesapja agyagot formál. Nemsokára a mű elkészülte után írt egyik költeményéből is megtudjuk, hogy örökre eltávozott 1968-ban



1. Páll Lajos: Családom



2. Pál Lajos: Csiki falurészlet

Apámért nem perelhetek,
kezet felhőkbe törölte,
korongján rettegő agyag,
még megfordult kétszer körbe.
Méltóságos havazásban
didergett a kormos katlan,
bokály csendült gyermekhangon,
kondér kondult szakadatlan.

A családi képek legsikerültebb darabja, amelyen a szülők mellett feleségét és önmagát is megörökíti. Csikók címen az előtérben portrészerűen megfestett két gyermeke látható s mögöttük, felettük a táj ficáncoló csikókkal. Ez a kompozíciós eljárás a későbbiekben több képen is visszatér. Így tudja egyesíteni a portréfestési és táj-ábrázolási adottságait.

Lakása ablakán szinte betolakszik a természet, bőkezűen nyújtja szépségét a dús vegetáció, a forduló évszakok folyton változó színeiket adakozóan mutogatják. Pál Lajos nemcsak jól ismeri modelljeit, szokásaikat, hanem az életüket éli ő is. A kaszálást, a korongolást és más munkát nemcsak nézte, hanem végezte maga is és alkotás közben újraéli. Nem a faragásokból, szöttesek-ből, ruhákból vagy akár mesékből, balladák-ból tanulja a népi szemléletiródot, hanem az életmóddal – amely ezeket szüli – tartja a kapcsolatot. Szimbólumokat, jelképeket kovácsol belőlük, de emberi teljességű, hús-vér mi voltuk révén kiemelkedő jelképeket. Minden műve az ő saját élete, egyúttal a falu népéjével azonos.

A világot a falu peremének nézőpontjából szemléli, ahonnan a dolgok egy bizonyos súlybeli, jelentésbeli hierarchiába rendeződnek. Szokatlanul nagyméretű tusrájzain, pazar színekben tündöklő akvarelljein és olajképein más-más nézőpontból figyeli a korondi vagy szomszédos tájakat, hol a dombok, hegyek lábától felfelé, hol a madártávlat nyújtotta látványt örökíti meg, a falusi utcákat, házakat néhány erőteljes, de harmónikus foltra, vonalra egyszerűsítve. A néha geometrikus alakzatú dombok, házak, lombok, mint tömör, lendületes, ritmikus formák legtöbbször teljesen betöltik a kép

felületét. De nemcsak kompozíciós tényezők, hanem tartalom hordozói, és sejtelmes asszociációkat keltenek.

Pál Lajos ritka kezűgyességű ember, kerüljön bármi kezébe, ha anyaghoz nyúl életre kelti. Annak idején sokat faragott. Érdekes párhuzam, ami a kubistáknak a néger plasztika, neki a székely népi fafaragás. Képein úgy faragja az alakokat, mint egykor a fát, határozott vágásokkal. Tipikus szerkesztő művész, apró megfigyelések sokaságát szintetizálja s így építi fel kompozícióit. A részletfeladatokat előbb külön is megoldja azzal, hogy megrajzol egy-egy jelenetet, arcot, mozdulatot. Mappákban sorakoznak tus- és ecsetrajzai, bizonyosságai annak, hogy sokáig és szenvedéllyel érleli képeit s előkészítő vázlatain már szinte művészi élményt egy-egy leendő alkotásának kibontakozását. A képeknek nem a látvány közvetlen tükrözése, hanem ténybeli hitelük, belső igazságuk adja a néző számára a művészi élményt. Tipikus alakjai – a Kaszáló, Kosarat cipelő, Korongoló, Fűrészelő, Csordahajtó stb. – a mozdulat, a tartás, a jellegzetes ruhadarabok, a használt szerszám által lettek a fogalmat megjelenítő hiteles figurává, Tamási Áron regényhőseit juttatva eszünkbe. Élőek, szinte lélegzenek képein a házak, a fák, a kerítés, a használati tárgyak, mert a mindennapos együttlét bensőségében az ember közvetlen társai. Szépségüket növeli hasznos voltuk. Számottevő tényezője képeinek a vallomástétel hőfoka és szubjektivitása. Amint az emberi hang hordozásában megérezzük annak hidegségét vagy melegségét, úgy érezzük azt is, mint érvényesíti a festő a különféle színek fény –, árny –, valemur értékét a kívánt hatás elérése céljából.

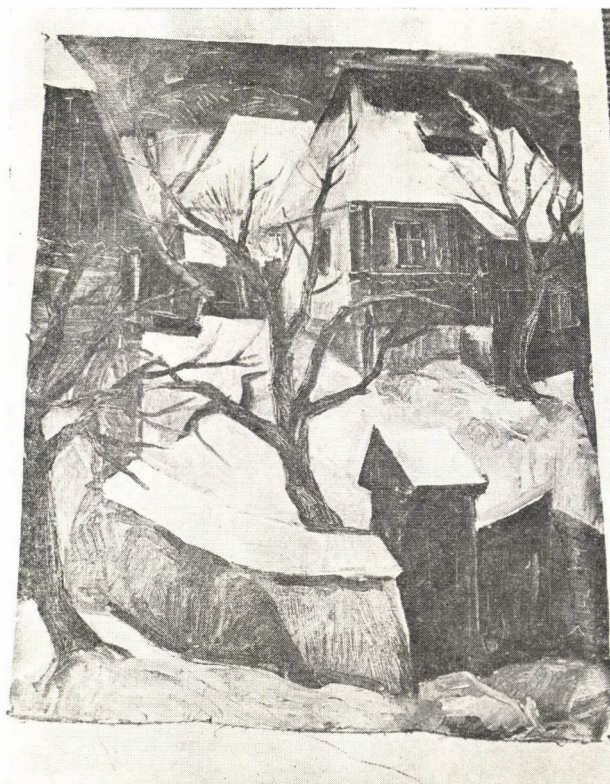
Művészetének alakulásáról rendszeresen tudomást szerezhet a nyilvánosság egyéni és kollektív kiállításokon. Műveit 1955-től Románia minden reprezentatív jelentőségű tárlatán láthattuk s az ottani múzeumokban is őrznek belőlük. Az UTUNK, IGAZ SZÓ, VÖRÖS ZÁSZLÓ, ÚJ ÉLET és más folyóiratok és újságok is



3. Pál Lajos: A kakas



4. Pál Lajos: *Hóban*



5. Pál Lajos: *Pitvaros ház*

sokszor foglalkoznak festményeivel és költeményeivel. Az IGAZ SZÓ 1972-ben arcképét és rövid életrajzát is közli (186. l.).

Első korszakában hősei nem emelkednek ki a környezetből, egyfajta képes krónikát vezet Korondról, amelynek minden lapja életet áraszt. Később a nagy formák időszaka következik: az Anyám, Kapuállítók, Fazekas, Ácsok, Korongoló már nem élet —, hanem sorsképek, a művész vállalt, választott alkotói hivatás-eszményének festőileg a jelképessegig elvonatkoztatott megtestesülései (Banner Zoltán). Kritikusai megállapítják, hogy „nagy kultúrájú, tudatos, állandóan új kifejezési eszközök után kutató, vívódó, alkotó ember, aki népe hű fiaként közérthető módon teremti újra és tárja elénk éremt műveiben bármely más vidék meg lakói világánál semmivel sem kevésbé bonyolult szülőföldje életét.” (Katona Ádám)

A modern erdélyi kortárs festők munkáit ismeri, de különösebb rokonságot nem mutat senkivel. Szívesen hozzá az expresszionistákkal kapcsolatba, néha enyhe túlzásokig elmegy a kifejezés érdekében, Mindent betöltő hivatása és szenvedélye a művészet és irodalom. Fest, mert festenie kell, s verset azért kezdett írni, mert mint mondja tréfásan, nem mindig volt festékre pénze, s valahogyan ki kellett fejeznie magát. Legjellegzetesebb versei a bartóki értelemben vett népiek — alapítja meg Izsák József Pál Lajos Fényimádók (Kriterion, 1970.) c. verseskötetével kapcsolatban. A Fényimádók színeképeiben van ballada, tánckopogtató, regösének, szegénylegény nóta, csupa ősi népi szóvarázslat, persze modern sugallatokkal és mai gondokkal. Szép ötvösmunkával cizellált képek. Mindazonáltal nem nehéz felderíteni a költőben a festőt, ahogyan a festők is számontartják képein a költőt. „Hang és fény, szó és kép egymásba tűnésének misztériumát éljük át, ha képei elé meredünk, vagy ha versei zúgnak belénk. Táj és nép — a szülőföld képlet ilyenén kettős kapcsolódása — Korond festői és lírai felmutatása. Ez az, ami a Pál életműben oly végtelenül jóleső.” (Balogh Edgár)

Pál Lajos benne él Korondban és Korond is él őbenne. Művész és faluja összeforrott s ez a találkozás a képek tanúsága szerint nagy jelentőségű.

M. Kiss Pál.

ÚJ ADALÉK RÉVAI MIKLÓS MŰVÉSZI MUNKÁSSÁGÁHOZ

Görög Demeter és Kerekes Sámuel lapja, az 1789. július 7-én induló Hadi és Más Nevezetes Történetek elnevezésű, bécsi kiadású folyóirat illusztráció anyaga már eddig is sokat foglalkoztatta művészettörténet-írásunkat. Részletes feldolgozását Szemző Piroska 1953-ban megjelent, eredményekben gazdag tanulmányának köszönhetjük.[1]

A folyóirat olyan korszakról ad számot, amikor néha a képpel szinte többet lehetett mondani, mint magával az írott szóval s így a kortársaknak szánt üzenetek megfejtése is hozhat még sok újat, s mert a 18. század végének illusztrálási módszerére az is jellemző volt, hogy a közvetlen források megnevezése nélkül, szabadon éltek idegen kompozíciók átültetésével, még az előképek további megfejtése is hozhat további beszédes tanulságokat.

Görög és Kerekes lehetőségeikhez mérten a legnagyobb erőfeszítéssel támogatták az ifjú, Bécsben tanuló magyar művészeket, így a lap mellékletei közt meglepően sok magyar származású metsző nevével, sőt még rajzolóival is találkozunk, de jelentős a száma a szignatúra nélkülieknek is. Ezek közül egy különösen kvalitásos lapnak, a MAGYAR LOVASSÁG MDCCCLXXX feliratú rézmetszetnek a közelmúltban határozta meg a mesterét Kazinczy Ferenc feljegyzései alapján Rózsa György Christian Sambach és Quirin Mark személyében.[2]

A korszakra irányuló elmélyülő kutatások most a Hadi és Más Nevezetes Történetek 1790-es évfolyamának egyik érdekes, irodalomtörténetírásunkat és művészettörténetkutatásunkat hasonlóan foglalkoztató, fekete-fehér színű rézmetszetű mellékletének, a „Magyar Pap Magyar köntösben” aláírású és eddig felolvasatlan „Győrött FR” szignatúrájú lapnak rajzolóira, talán fogalmazhatnánk úgy is, hogy alkotóira segítettek fényt deríteni.[3] A kép aláírásának megfelelően egy magyaros, zsinóros, újszerű papi civilt viselő férfit mutat, a háttérben három gótikus támpilléres, barokk sisakos toronnyal koronázott kis templom látható, a jobb sarokban Győr egyik kis folyóját jelző hidacskával. Az említett szignatúrában a kép jobb sarkában az F és R betűk egybekomponáltan, ún. ligatúráként állnak. A szerkesztők a következő üzenetet adták a rajzhoz: „Küldjük a magyar papot magyar köntösben... Ennek eredeti rajzolatját F. és R. urak pennájok készítette Győrben. — Mi az említett urak hazafiúi kívánságokhoz képest rézre metzettük, de korán sem olyan céllal (mely nem volt a Győri érdemes tudósoké is), mintha a talpig érő papi ruhának átáljában való letételét kívánnánk sürgetni. Nem vétünk mindazonáltal, úgy ítéljük, vele semmit, ha azt állítjuk, hogy ha más nemzetbeli papok a legfelsőbb ranguktól a legalsóbb renden lévőkig viselhetik a nemzeti ruhát, hivatalok nagyságának megalkonyítása nélkül; miért nem lehetne azt cselekedni csupán a magyar papoknak a közönséges isteni szolgálaton kívül; midőn p.o. vagy utaznak, vagy ártatlan mulatságban vannak. Főképpen pedig midőn a plébános urak nagy sárban, vagy hévségben beteghez mennek. És az ily alkalmatossággal viselhető öltözetnek mustráját akartuk mi az idezárt képen ajánlani.”[4]

A szerkesztői megjegyzés teljesen jellemző a korra és Görögék bölcsességére. Teljes oldalas mellékleten magya-

ros-zsinóros ruhát propagál, de azonnal ki is húzza az esetleges elvi támadás alól a talajt a mentegetőzéssel, és megerősíti a javaslatot a gyakorlati szempontok hangsúlyozásával. Közben csak úgy mellékesen ott marad egy jelentéktelennek látszó, de valójában nagyon lényeges utalás arra, hogy másutt a papok nemzeti ruhát viselhetnek. A szöveg a győri érdemes tudósokról beszél, F. és R. urakról, s így a ligatúrát nem vehetjük egyetlen cikornyás betűnek s nem tekinthetjük egy ember vezetéke és keresztnéve kompozíciójának se. Hozzá kell tennünk még egy adatot az eddig ismertekhez, ti. elgondolkodtató, de semmi adattal nem magyarázott tény az, hogy ezt az ábrázolást Beöthy Zsolt 1896-ban kiadott Magyar Irodalomtörténete a teljes eredeti aláírással és alatta „Állítólag Rájnis József arcképe” megjegyzéssel kiegészítve közölte, s megcáfolatlanul ezzel a feltételezésrel került reprodukciója az 1965-ben megjelent Magyar Irodalmi Lexikonba is. Ez a tény önmagában Rájnis környezetére tereli figyelmünket, s a győri érdemes tudósok meghatározásáig a költő tudós barátai közül olyanra, vagy olyanokra, akik rajzi készségükről is tanuságot adtak.

Az 1790 nyarára elkészült metszet rajzolóit tehát 1789 körül kell Győrben keresnünk, mert Görögék gyorsan dolgoztattak, metszeteiket igen sürgették. Győrben pedig Révai Miklós, a falusi jobbágy-csizmadia fia, aki 19 éves korában már piarista tanár volt, 1787 óta a nemzeti főiskola rajztanára. Rajzkészségére Károlyi Antal gróf, a nagyváradi tankerület főigazgatója figyelt fel, és ő küldte 1777-ben egy időre Bécsbe, hogy tovább képezze magát. Visszatérése után Nagyváradon rajztanítói állás várta. Itt sem maradt sokáig, mint ahogyan már előléte is zaklatott volt, — 1778-ban pappá szentelték, 1781-től renden kívül élt. Következő hosszabb tartózkodása, az 1783–84-es években Pozsony volt, itt a Magyar Hírmondót szerkesztette. Ebben a munkájában II. Józsefnek a német nyelv hivatalos használatát megszabó rendeletet akasztotta meg, és ekkor ment minden jövedelem nélkül lévén Rájnishoz, régi ismerősehez, barátjához. A költő és nyelvész Révai 1787-től ismét rajzoktatással biztosította megélhetését, de most már Győrben. A nemzeti elmaradottság ellen küzdő felvilágosult magyar értelmiségiek a korszerű műveltség szellemében igen fontosnak tartották a rajzoktatást, elsősorban az építészeti és a kézi mesterségek fejlesztése érdekében, de tudatosan, távolabbi célként az európai szintű nemzeti művészet kibontakoztatása reményében is. Révai Miklós rajzoktatásának kiemelkedő nivóját az egykorú bécsi hivatalos ellenőrzés is elismerte.[5]

Bánóczi József „Révai Miklós élete és munkái” című, 1879-ben megjelent munkájában a költő írásos hagyatéka alapján festői és színekben eleven képet ad Győr városának feldíszítéséről,[6] amellyel a magyar szent koronát Budára tartó útján 1790 februárjában fogadták. A diszletszerű elgondolás mestere és a kivitelezés irányítója Révai volt. S pontosan ennek a napnak a leírásában hirtelen egymás mellé kerül három tudós neve, akik problémánk megoldását adják: „Ő pedig magyar ruhában járt kelt köztök — írja Bánóczi — később Rájnist és Fabchichot is rávette, hogy kövessék



Révai Miklós és Fabchich József: Rájnis József(?)képmása

példáját, de a püspök csakhamar eltiltotta őket az új divattól”. [7] Itt van tehát a három magyar pap, akik gyakorlatban is használták a magyaros papi civilt, amit Görög Demeterék lapjukban bemutatnak. Révai a rajztanár, Fabchich József győregyházmegyei áldozópap és tanár, akiről Szinnyei a magyar írók lexikonában megírja, [8] hogy Révai jó barátja volt, sőt különösen szerette őt, de Rájnist is. Megemlíti Fabchichről, hogy a „papi dolgok magyarosításán is sokat fáradozott. . .” Művei felsorolásában pedig ott áll nyomatékos bizonyítékként a következő tétel: „A magyar ruhába öltözött bajszos magyarországi papnak védelmezése” (é. n.). Fabchich nevének kezdőbetűje van tehát az R betővel kombinálva. Rajzkészségéről közelebbi adatunk nincs, csak annyit tételezünk fel, hogy szellemi társa, esetleg gyakorlati tanácsadója volt az öltözet elgondolásában Révainak. Ennek megfelelően a ligatúrában az R az erőteljesebb, s az F a kevésbé hangsúlyos. A szignatúra duktusa teljesen azonos Révainak bútor tervrajzain látható betűivel.

Arra, hogy valóban Rájnist ábrázolja a kép, megdöntetlen bizonyítékunk nincs. Tény, hogy a Tudományos Gyűjtemény Rájnisról szóló cikkének „Y” jelzésű szerzője 1823-ban azt írja, hogy „... szorgalmas tudakozódás után se akadtam Rájnis képére”. [9] Azonban a tanulmány befejezésében adott leírás mégis összeegyeztethető a rajzon látható férfival: „Többnyire Rájnis József közép termetű, Vaczkos testalkotású, barna színű s hajú, kinyúlt szemöldökű, lassú, botorkáló járású. . .”. Ez a leírás jól illik a Magyar Pap erőteljes szemöldökű, bottal járó figurájára. És Rájnis Józsefnek, a volt jezsuitának, később győri tanárnak a művei közt Szinnyeinél [10] a hosszú felsorolásban ismét csak ott van egy cím, ami szorosan témánkhoz tartozik: „A magyar pap magyar köntösben”, ugyancsak év megjelölése nélkül.

A Hadi és Más Nevezetes Történetek szerkesztőinek és Révai Miklósnak személyes kapcsolata ebben az időszakban pontosan dokumentálható. Révai 1790-ben adta ki „Egy magyar társaság iránt való jámbor szándék” címmel Bessenyei írását Bécsben Görögék költség-

gén.[11] A Jámor szándék híres előszavában Révai szól arról, hogy kedves tervének, Amaltheájának, egy periódikus folyóiratnak a megvalósításához a szerkesztők elég tehetős segedelemmel kínálták meg.[12] Személye iránti rokonszenvük ezzel már bizonyított, felfogásuk azonossága pedig munkásságukból következik. Mindezt összevetve érthetővé válik, hogy Görögék lapja, mintegy

mit sem tudva arról, hogy a három jeles tudós-pap kezdeményezése milyen visszatetszést váltott ki felsőbb egyházi hatóságaiknál, a tárgyilagosság köntösében a teljes nyilvánosság elé tárja s nemzeti problémává emeli felvilágosult kísérletüket.

Vayerné Zibolen Ágnes

JEGYZETEK

1 D. Szemző Piroska: A magyar folyóirat-illusztráció kezdetei. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1953. (1954) Bp. 101–184. l.

2 Rózsa György: Adat a magyar vonatkozású grafika történetéhez. Művészettörténeti Értesítő, 1953. Bp. 1–2. sz. 162. l.

3 Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművesség a 18–19. század fordulóján. Bp. 1972.

4 1. sz. id. cikk 130. l.

5 3. sz. id. mű 46. l.

6 Bánóczy József: Révai Miklós élete és munkái. Bp. 1879. 201. l.

7 6. sz. id. mű 202. l.

8 Szinnyi József: Magyar írók élete és munkái. k. Bp. 1894.

9 Tudományos Gyűjtemény. Pest, IX. k. 1. l.

10 8. sz. id. mű XI. k. Bp. 1906.

11 6. sz. id. mű 206. l.

12 6. sz. id. mű 133. l.

VOIT PÁL: PILGRAM ÉPÍTŐMESTER (1699–1761) CÍMŰ DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

GARAS KLÁRA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A magyarországi barokk építészet rendszeres feldolgozása, a teljes emléktanyag számbavétele, az egyes mesterek oeuvre-jének meghatározása és elhatárolása s mindezek alapján a stílusfejlődés hézagatlan és összefüggő elemzése a magyar művészettörténet komoly adósságai közé tartozik. A barokk festészettel vagy szobrászattal, vagy a korábbi korszakok feldolgoásaival ellentétben, hiányzik e területen a szintézis s különösen hiányzanak a nagyobb mester- és emlékmónográfiák. A feladat bonyolultsága, területi, műfaji stb. szerteágazása mindeztideig nehezen legyőzhető akadálnak mutatkozott. Az utóbbi esztendőben ugyan komoly erőfeszítések történtek e mulasztások pótlására, a hiányok azonban mindmáig érzékenyek és jelentősek.

Voit Pál jelenlegi munkája éppen e tények tükrében igen fontos és eredményes vállalkozás. A szerző a magyarországi barokk évtizedek óta elismert és avatott kutatója. Műfaji, topografikus és áttekintő jellegű munkák után — hogy csak a legfontosabbakat: a Régi magyar otthonok, a Heves megyei topográfia, és A barokk Magyarországon kötetét említsem — most a korszak egy jelentős mesterének, Franz Anton Pilgramnak munkásságát dolgozta fel hatalmas előmunkálatok, levéltári kutatások, felmérések, helyszíni tanulmányok alapján. Mint-hogy a bécsi születésű Pilgram munkássága nem korlátozódik Magyarországra, hanem tekintélyes számban ausztriai és morvaországi alkotásokat is magába foglal, a kutatásnak igen nagy területre kellett kiterjednie s az eredmény nem csupán hazai, hanem nemzetközi érdeklődésre is számot tarthat. A mónográfiát több nagy részlettanulmány előzte meg, ezek egy része hazai és osztrák szakfolyóiratokban jelent meg.

Építészmonográfiák teszem azt pl. a festőmonográfiákkal összevetve az egyetemes művészeti irodalomban is viszonylag ritkák. Az utóbbi évtizedek osztrák sorozata, a bécsi Herold kiadónál megjelent idősebb és ifjabb Fischer von Erlach, Johann Lukas von Hildebrandt, Matthias Steidl kötetek, a Prunner, Prandtauer, Egidio Rossi stb. mónográfiák arról tanuszkodnak, hogy a vezető mesterek esetében részben megtörtént a hiányok pótlása. Szembetűnő azonban mennyire hézagos a második vonalba sorakozó s igen jelentős tevékenységet kifejtő építészek feldolgozása. Kétségtelen, hogy az építészek oeuvre-jének monografikus feldolgozása nagyobb nehézségekbe ütközik, mint a képzőművészeké. Lényegesen nagyobb szerep jut a külső tényezőknek, az alkotás csak a legritkább esetekben homogén, a tervezés és kivitelezés általában különválnak, a mű létrejötténél legtöbbször igen hosszú periódussal kell számolnunk, végső és mai megjelenése többnyire nem azonos az eredetivel stb. Mindezeknek a bonyolult mozzanatoknak, összefonódásoknak a tisztázására rengeteg dokumentumra (tervek, elszámolások stb.) van szükség, s ezek legtöbbször töredékesen vagy egyáltalán nem állnak rendelkezésre. Az egyedi, individuális alkotómozzanatok mellett ráge teret kell biztosítani a körülmények, munkaviszonyok és módszerek, megbízatás és feltételek stb. elemzésének.

Pilgramról szóló mónográfiájában Voit Pál is, helyesen, ezt a komplex módszert választja, s behatóan foglalkozik a Pilgram művek létrejöttének egész bonyolult történetével, a meghatározó kiséző külső körülményekkel, megrendelőkkel és segítőtársakkal. A mónográfia felépítésében az időrendi sorrendet követi, ezen belül sajátosan összefüggő, megrendelő vagy rendeltetés szerint meghatározott emlékcsoportokra tagolódik, s összesen tíz fejezetet alkot. A bevezető az általános építészeti helyzetképet vázolja, a második fejezet Pilgram életrajzát foglalja össze, a következők a Göttweighban, Heiligenkreuzban, a gyógyítórendek majd a főúri megrendelők megbízásában, a különböző apátságokban s végül két püspöki székhelyen végzett munkákat tárgyalja. Pilgram örökségével s az életmű esztétikai, művészettörténeti elemzésével zárul a szöveg, melyhez bőseges jegyzetanyag, okmánytár, bibliográfia és néhány jegyzék csatlakozik. A feldolgozás Pilgram hiteles és fontos alkotásairól alapos, gondos, következetes, rengeteg újat hoz s kitűnően mutatja be a 18. századi Ausztria-Magyarország építészetének egy fontos fejezetét.

Nem könnyű az opponens helyzete, amikor egy sokesztendő, alapos és nagy szakértelemmel készített, speciális vizsgálatok, kutatások eredményeit közzetevő disszertációval kapcsolatban mondja el észrevételeit, szempontjait. A megjegyzések elsősorban kérdő jellegűek, az olvasó számára nem teljesen világos, vagy nem teljesen meggyőző okfejtésekre vonatkoznak. Az észrevételek másik csoportja inkább szerkezeti, fogalmazási, rendezési elvekkel kapcsolatos, s azt a célt szolgálja, hogy a mónográfia gazdag mondanivalója minél hatásosabban, minél tömörebben és meggyőzőbben nyerjen végleges formát. Végül a részletekre vonatkozóan bátor-kodunk néhány kisebb kiegészítő vagy módosító javaslatot tenni.

A bevezető fejezet „A barokk építészet helyzetképe” címet viseli, ez a megjelölés azonban nem fedi a tényleges tartalmat. A szerző nem a barokk építészet általános helyzetképét vázolja fel — erre különben az adott esetben nincs is szükség, — hanem a 17–18. századi osztrák és főként magyarországi építészet helyzetképét. Az áttekintés osztrák része igen rövid — a 17 oldalból kettő —, s jölehet érthető, hogy Voit elsősorban az általunk jobban ismert magyar vonatkozásokat elemzi a fejlődés egészében, Pilgram tényleges munkásságához azonban ebben a formában aránytalan; vagy a bevezető címét vagy tartalmát kellene tehát módosítani.

A következő fejezet Franz Anton Pilgram életútja címen a mester életrajzi adatait, családi körülményeit, tanulmányait stb. ismerteti. Ebben a fejezetben kapott helyet, mégpedig igen nagy terjedelemben és részletességgel a szerző elgondolása a bécsi barokk építészet két fontos alkotásával, a Peterskirchevel és a piarista templommal kapcsolatban. Pilgram nagybátyjának, Jänggnek szerepét vizsgálva — azon azonban messze túllépve —, a szerző mélyen belebonyolódik a korszak e sokat vitatott kérdésébe. A részletes okfejtés, melyet Voit már máshelyütt közölt, itt a szövegben indokolatlannak látszik, s amennyiben szükséges, exkurzba, jegyzetbe

kívánczik. Mindenképpen kíváncsian azonban, hogy a kérdésre vonatkozó legújabb irodalommal (W. G. Rizzi a Wiener Jahrbuchban, Hoffmann Pommersfelden kötet stb.) kiegészüljön.

Éppen így figyelembeveendő a új reflexiók Johann Lukas von Hildebrandt göttweigi működésével kapcsolatban (Rizzi a Wiener Jahrbuchban) és mint-hogy ez a rész külön tanulmányban már megjelent talán elegendő lenne itt eredményeinek összefoglalása és a Pilgramra vonatkozó következményeknek a Pilgram és Hildebrandt fejezetkezésben való rögzítése.

A jelentkező szerkesztési problémákkal, ti. azzal a mozzanattal, hogy a tárgyalás menetében szorosabban nem tartozó részek is a szövegbe kerülnek a továbbiak során is többször találkozunk.

Az egyes emlékeket, emlékcsoportokat feldolgozó fejezetekben a szerző lényegében egységesen a művek létrejöttének körülményeit, a megrendelés, tervezés, kivitelezés különböző fázisait vázolja, majd közelebbről ismerteti a műveket, alaprajzukat, felépítésüket, belső berendezésüket s a Pilgramra jellemző művészi sajátosságokat. Minthogy e fejezetnél a szerző legtöbbször a saját kutatásait, levéltári dokumentumokkal alátámasztott új megállapításait közli, az okfejtés részletező, a mellékes és apró mozzanatokra is kiterjed. Ellentétben az utóbbi időkben általában alkalmazott gyakorlattal, Voit a kísérő mozzanatok, részletadatokat, kiegészítő megjegyzéseket, kitérőket is a szövegbe foglalja, a jegyzeteket főformán csak az idézett források helyek megjelölésére tartja fenn. A mellékes vagy csupán kísérő részek azonban gyakran megnehezítik Pilgram oeuvre-jének, művészi fejlődésének áttekintését, bemutatását. Kíváncsian és hasznos lenne ezeknek a jegyzetanyagba történő átcsoportosítása, esetenként lehető rövidítése. A tárgyalás így összefogottabb, gördülékenyebb, áttekinthetőbb lehetne.

Bizonyos értelemben szerkesztési, fogalmazási problémát érzünk a feldolgozásban jelentkező hipotézisekkel kapcsolatban s úgy gondoljuk ezek egy részénél szerencsésebb lenne a tagoltabb vagy szelektívebb előadás, esetenként az óvatossággal megfogalmazás. Mint általában a mestermonográfiák nagy részénél, Voit köteténél is jelentkezik az a veszély, hogy a szerző a címzésreplót az összességéből kiemelve bizonyos aránybeli eltolódásokkal, a ténylegesnél is dominálóbban szerepelteti. Avval a helyes törekvéssel, hogy mesterét minél teljesebben és átfogóbban mutassa be, a szerző olykor túlságosan is kiszélesíti anyagát s némiképpen elmosza a határokat a tényleges, hiteles és feltételezett oeuvre közt. Természetesen érthető és indokolt, sőt szükséges a hitelesen rekonstruálható munkásság attribúciók alapján történő kibővítése, azonban világosabb és áttekinthetőbb sőt meggyőzőbb lenne a feldolgozás, ha a feltevések nem mosódnának egybe a hitelessel és bizonyíthatóval.

Mindenképpen kíváncsian lenne pl. világosabban elhatárolni azokat az emlékeket, amelyeknél Pilgram szerepe csupán tervek készítésére korlátozódott, amelyek azonban valójában nem az ő művei. Megtévészto pl. a „Két székesegyház” fejezetcím, ugyanis az érintett székesegyházak, a nyitrai és a váci egyikét sem építette Pilgram, a nyitraihoz csupán egy javítás-helyreállítás tervezetét készített, a vácihoz valóban fontos terveket, melyek azonban nem kerültek kivitelre.

A hipotézisek közül nem látjuk megnyugtatónak Pilgram tatai szerepének kérdését — Pilgram, illetve amint arra már másutt is történt utalás, a Pilgram-Fellner kérdés javasolt megoldását. Nem értünk egyet Fellner teljes és következetes háttérbe szorításával, úgy gondoljuk azonban nincs is szükség a Pilgram monográfiában Fellner bővebb tárgyalására. Reméljük Rév helyi kéziratoss Fellner monográfiája gazdag dokumentumanyagával egyszer majd valahára világosságot teremt ebben a fontos problémakörben. Minthogy Pilgram tatai működésére vonatkozóan nincsenek hiteles adatok, a forrásokban Fellner műveként számontartott tatai plébániatemplom, e sokkal később megvalósult építkezés, tervét nagyon is kérdéses neki tulajdonítani. (L. ebben a vonatkozásban Rév helyi adatait A Komárom megyei

Múzeumok tájékoztatója, 1975. V. 6. [Kronika] számában, egykori levéltári kutatások alapján.)

Vitathatónak érezzük Pilgram szerepét a cseklési kastéllyal kapcsolatban, a kastély és tornyai 1735-ben lényegében mai formájukban állottak s azokat aligha Pilgram varázsolta Esterházy József számára, mint azt a szerző feltételezi (257—259, 356). Az 1750. évi cseklési építkezésekkel kapcsolatban a források Felner és Pacassi nevét említik, Pilgramét nem.

Vitathatónak látszik a Pilgram nyitrai szereplésével kapcsolatos feltevések egy része is. Az Erdődy Ádám László püspök idejében készült, 1732-ből datált főoltár, mellékoltárok és a belső dekoráció Pilgram működésével aligha hozhatók kapcsolatba, a templomnak az a része, amelyben az 1720-ból származó Galliardi mennyezetképek ma is látszanak, nem került átalakításra. Az új mennyezet rész a templomhajó két első szakaszán 1753-ban készült el a források szerint, még az sem bizonyos azonban, hogy ez a részleges felújítás valóban Pilgram tervét követte.

Fokozott mértékben érzünk problémát a munka utolsó fejezetével, a Pilgram-örökséggel kapcsolatban. Úgy gondoljuk, feltárt forrásanyag hiányában itt a legtöbb a nyitott kérdés, a többféle válasz lehetősége.

Hangsúlyoznom kell, hogy mindezeknél az érdekes és fontos feltevéseknél nem maga a feltevés a fő probléma, inkább az előadásmód, az a körülmény, hogy a szerző azután a továbbiakban már a feltevést is mint bizonyított tény kezel, s alkalmazza további következtetések kiindulópontjaként.

Bizonytalan olykor a helyzet a Pilgram-oeuvre-t kiegészítő, más mesterekre vonatkozó mozzanatoknál. Minthogy a szerző nem lehet egyformán jártas a korszak minden művészi vonatkozásában e kísérő részeknél nemegyszer tarthatatlan, az újabb irodalomban megcáfolt, korrigált meghatározásokkal találkozunk.

Voit korábbi feltételezése szerint — s ez a mozzanat itt is említésre került — a nagyszerű sasvári pálos templom tervezője Josef Emanuel Fischer von Erlach volt. Az újabb közzétett dokumentumokból, a pálosok évkönyveiből azonban egyértelműen kitűnik, hogy a terveket 1736-ban Johann Damian császári építész készítette, aki Kollonics Zsigmond bécsi hercegek megbízásából a nagylévárdi templomot is építette, a megvalósítás azonban, mint azt több forrás is megerősíti, Vepi Mátyás pálos építész nevéhez fűződik. Érzésünk szerint óvatossabban kellene kezelni az ifj. Fischer pozsonyi működésének kérdését is. Aligha mondhatjuk, hogy „Josef Emanuel Fischer von Erlachról tudjuk, Esterházy Imre számára dolgozik” (4. l.), csak feltételezzük, hiszen semmiféle adat nincs erre vonatkozóan, sőt számos mozzanat szól az ellen, hogy a pozsonyi Alami zsnás Szt. János kápolna építésében az ifj. Fischernek valóban valamilyen szerepe lett volna. Éppen így nem állítható, hogy a pozsonyi Donner szoborművek „építészeti kialakítását a trinitárius templom Zichy oltárának tervét” Josef Emanuel szállította volna (140. l.). Minthogy e bizonytalan és vitatható feltevések a Pilgram-oeuvre szempontjából amúgy is mellékesek s másutt Voitnál szerepelnek, itt bizvást elhagyhatók.

Némi korrekcióra szorulnak az Anton Erhard Martinelli-re vonatkozó adatok is, pl. a bécsi Wallner strasse-i Esterházy palota 1695-ben épült, A. E. Martinelli nem építette, csak átépítette 1745-ben. A továbbiakban viszont a szerző sajnos nem idézi azt az 1747. május 20-i levelet, amelyből kitűnik, hogy Mikovinyi felvételei és Esterházy gróf konceptusa szerint Martinelli maga tervezte a tatai kastélyt. Utalhatnánk arra is, hogy az újabb kutatások elvetik id. Mathias Gerl személyét, mint a bécsi Elisabethkirche tervezőjét, pontosabban vitatják, hogy létezett volna egy idősebb és egy fiatalabb Mathias Gerl.

Kétségtől kívül komoly érdeme Voit monográfiájának, hogy az építész munkáját széles összefüggésben, az épületeket teljes művészi együttesben tárgyalja. Fontos és eredményes, amit Pilgram tervező-irányító tevékenységéről, az oltárok, szobrászi munkák stb. elkészítéséről felvázol. Bizonyos problémák adódnak azonban ebben az

összefüggésben abból a körülményből, hogy a speciális szakirodalom különösen szerteágazó és szétszóró, éppen a képzőművészeti alkotásokra vonatkozóan a legújabb kutatások és eredmények nem álltak mindig a szerző rendelkezésére. Éppen ezért a részleteken az újabb eredmények alapján módosítani kellene, némelyikük — mint a tárgyaláshoz kevésbé tartozó — rövidíthető vagy elhagyható. Említhetjük pl. a pozsonyi trinitárius templom belső berendezésének kérdését. Franz Xaver Karl Palko 1724-ben született s így nem festhette a főoltárképet (139) 1728-ban, a főoltár a rendi napló tanúsága szerint 1747–48-ban készült (l. az újabb irodalmat ebben a vonatkozásban a Szépművészeti Múzeum Bulletinjében és a Pantheonban). Martino Altomonte nem készített részkarokat és semmiképpen sem helytálló a hatásáról beszélni „az építészetben is a festői megjelenítést kereső, a fény-árnyék kontrasztjaira komponáló Pilgramra is”. Számos más festő inkább hathatott Pilgramra, elsősorban Paul Troger, ha egyáltalán hivatkozhatunk ilyen nagyon is általános hatásra az építészetben. Téves többek közt pl. a Maulbertsch mājki munkásságára vonatkozó utalás s az a megállapítás, hogy az irodalom (Garas: Maulbertsch kötet lapszám nélkül idézve) a mājki freskó keletkezését 1771 előtti tette. Az idézett kötetben 1960-ban közölve van a Maulbertschre vonatkozó teljes forrásanyag, a freskó keletkezésének pontos dátuma 1762.

Végezetül javasolnák néhány kiegészítést, pontosítást az újabb irodalom felhasználásával. Okvetlenül pótolandó a szöveg és dokumentumrész az osztrák műemléki topográfia 1974-ben megjelent 41. kötetének az Erzsébet apácák bécsi templomára és Pilgramra vonatkozó fontos anyagával. Éppen a legújabb irodalom, különösen W. G. Rízzi bécsi tanulmányai alapján talán állást lehetne foglalni az osztrák szerzők által Pilgramnak tulajdonított bécsi Staatsschuldenkassa szerzőségével kapcsolatban.

Kíváncsú bizonyos kiegészítés a bibliográfia vonatkozásában is. Gondolok itt elsősorban pl. a brünni és gráci fontos barokk építészeti közleményekre, néhány régebbi és újabb összefoglaló munkára. Ezeket részben felsoroltam a lektori véleményben s itt nem térek ki rájuk részletesebben. Éppen így engedtetsek meg, hogy néhány további részletjavaslattal, a jegyzetekkel, a nem ritka elírásokkal kapcsolatban ugyancsak a lektori véleményre utaljak.

Természetesen az olyan hatalmas anyagot magába foglaló munkáknál, mint Voit Pál Pilgram monográfiája elkerülhetetlenül adódnak bizonyos pontosítást, megfontolást igénylő mozzanatok, felmerülhetnek egyes részleteket érintő problémák. Az ezekre vonatkozó megjegyzések, észrevételek semmi esetre sem érintik azonban a munka egészének lényeges érdemeit, értékeit.

A disszertáció Pilgram oeuvre-jének feldolgozásával, művészettörténeti értékelésével lényeges eredményeket nyújt. Széles áttekintésben elemzi a 18. század építészetének egy fontos, átmeneti és összefogó szerepe miatt különösen érdekes szakaszát, Pilgram stílusbeli elődjait, mintaképeit. Találóan jellemzi és taglalja a mester sajátos művészi karakterét, rámutatva azokra a szerkezeti és díszítő elemekre, építészeti koncepciókra, melyek alkotásainál rendre kimutathatóak. Sikerül ezeket az elemeket fejlődésükben, sőt hatásukban vázolni, az építési folyamatok bemutatása bő forrásanyaghoz, történeti környezetrajzhoz kapcsolódik. Az egyes emlékek, épületek, épületrészek analízise szakszerűen gondos, szemléltető s az értékes tervrajz és fotóanyaggal a disszertáció talán legvonzóbb részét alkotja.

Voit Pál munkája zömében új anyagával, történeti és komplex módszereivel, elemző és ugyanakkor szintetizáló szemléletével a magyar és egyben a közép-európai barokk építészet történetének jelentős gvarapódása. A szerző e kötettel nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy a 18. századi magyar építészet teljes feldolgozása megvalósulhasson. E fontos és eredményes mű alapján javaslom a bizottságnak, hogy a szerzőt a művészettörténet tudományok doktora fokozatban részesítse.

Szokatlan és némi elfogódottságot keltő érzés olyan munka opponensének lenni, melynek szerzője az opponens mintaképe évtizedek óta. Az elfogódottsághoz természetesen előítélettel terhes pártosság is járul, hiszen annak a Voit Pálnak a munkáját vehettem kezembe, akinek számos műve, elsősorban a kutatásaim területét szorosabban érintő „Magyar otthonok” mint a legszélesebb tudományos igényeket kielégítő közérthető, közhasznú, hatalmas önálló kutatáson nyugvó alkotás volt mindég is a szemem előtt. De akár más, alkalmoszerű szükség vettette kezembe kisebb-nagyobb publikációit, a magyarországi barokk építészet területéről származó alapvető cikkeit, monografikus feldolgozásait, mindég az lehetett a megnyugtató érzésem, hogy amit Voit Pál leír, az rendszerint, gyakran teljességet jelentő közlés az adott mester, az adott objektum vagy az adott korszak általa tanulmányozott részletéről.

Ez volt az oka annak, hogy noha a tárgyalt korszak már eléggé távol esik korábbi, a magyarországi építészettel kapcsolatos kutatásaim időhatárától, hiszen a későfeudalizmus magyarországi kastélyépítészetében a magam részéről elsősorban a reneszánsz vetületét és továbbélését és nem a születő barokk itt-ott felbukkanó nyomait vizsgáltam, mégis vállalkoztam arra a nem kis feladatra, hogy a Magyarországon oly sok jelentős művével képviselt Anton Pilgramról készült monográfia megtisztelő opponensi tisztét elvállaljam. De ismételtlen hozzá kell tennem, hogy a számomra nagy feladatot jelentő munka elvégzéséhez az is hozzájárult, hogy Voit Pál munkájáról volt szó. Fentiek azt a tagadhatatlan tényt is involválják, hogy sem módomban, sem szándékomban nem volt az opponensi véleményben apróbb részletkérdésekkel foglalkozni, a jelölt hipotéziseivel vitába szállni. Hiszen ebben az esetben is, mint ahogy az általában minden bírálatra benyújtott tudományos fokozat elnyeréséhez szükséges dolgozatra voltaképpen fennáll, a részletek legjobban ismerője maga a jelölt és csak igen kivételesen akad vele equivalens szintű olyan kutató, aki hosszantartó, alapos kutatás nélkül egyes rész-megállapításokat képes tudományos hitelességgel megkérdőjelezni vagy helyettük jobbat, helyesebbet felállítani.

Már maga a feladat is olyan, hogy arra csak a közép-európai barokk építészetben ilyen mély és széleskörű ismeretekkel rendelkező kutató vállalkozhatott, hiszen az 1934-ben megjelent egyetemi doktori disszertációjától fogva, melynek egyes, az egeri érseki levéltárban végzett kutatásait ma is felhasználhatta Pilgram életművét bemutató munkájában is, származott már több kis téglácska az előttünk fekvő monográfiához. Voit Pál Pilgram életművét bemutató dolgozata voltaképpen úgy is épült az évtizedek során, hogy akár az előzmények, mint a Pilgram esetében oly jelentős olasz, pontosabban római ihletés (Riflessi Borrominiani nell' Architettura Unghere del settecento. Studi sul Borromini. II. Róma, 1967), akár az osztrák barokk mesterek, mesterünk mintaképei, és mestereivel való foglalkozás nemcsak alapozásnak, hanem „Vorbau”-nak is felfogható. Lucas von Hildebrandt, Josef Emanuel Fischer von Erlach, a győri karmelita templom építésze, Martin Wittwernek, a dunai barokk építőiskola magyarországi képviselőjének tanulmányozása és Pilgrammal, Egerrel és az egész magyarországi barokk építészettel számos szálon kapcsolódó Dietzenhofer működése olyan előtanulmány, amely nélkül az 1731-től Alsó-Ausztria építészeinek kinevezett Pilgram életműve sem volna vizsgálható.

Mint ahogyan a dolgozat megírására sem kerülhetett volna sor anélkül az alapos és a részletekben való teljes otthonos jártasság nélkül, mellyel a jelölt az ausztriai és — ahol az szükséges — a cseh- és morvaországi barokk építészetnek Pilgrammal kapcsolatba hozható területein mozog. Talán ennek a jártasságnak, a teljesen magától értetődőnek vélt „entourage”-nak, mely alatt elsősorban a történeti viszonyokat, a politikai és gazdasági, sőt katonai és társadalmi környezetet értem, a tökéletes ismerete okozza, hogy voltaképpen ebben a munkában

igen kevés szó esik a korszak történeti viszonyairól. Nem lehet feladata természetesen egy építészettörténeti monográfiának, hogy egy korszak történeti vázlatát is adja egy építőmester életműve kapcsán. De Pilgram működése ha — önállóvá válásánál elfogadjuk, úgy tesszük joggal, a pártfogó mester-nagybácsi, Franz Jänggl halálának évét, tehát az 1734-es esztendő, — uralkodók, pápák — a római kuria is beleszolt az egyházi építkezések terveibe — rendfőnökök, egyházfők, no és gazdasági politikai változások hatása, befolyása alatt történt, nem ettől függetlenül, légius térben, a korszak társadalmi valóságától elszigetelten. Jóllehet működésének orosz-lánrészt, 21 esztendőt, a nagy királynő-császárnő alapjában véve egységes vonalvezetést követő uralkodása alatt fejtette ki és nem is volt az udvarral közvetlen kapcsolatban álló egyéniség, hanem jobban függött a tatai jószágkormányzó vagy a szentgotthárdi prior intencióitól, mint a „nagy” politika vonulataitól, úgy tűnik nem ártott volna, ha a jelölt a korszak polgári-gazdasági viszonyainak vizsgálatára is szentel néhány oldalt.

Ma amikor túlünk nemcsak keletre, de nyugatra, sőt az Óceánon túlról sem igen képzelhető el olyan igényes, nagyobb szabású feldolgozás, ahol a tárgyalt korszakot ne ágyaznák bele akár egy kisebb monografikus cikk anyagába is, hasznosnak tűnt volna megismerni a bécsi irodát és hatalmas építési raktárt fenntartó Anton Pilgram helyzetét a bécsi polgári társadalomban — 1729-ben a házassági szerződés „edlen und kunstreichen bürgerlichen Baumeister”-nek nevezi — és azt a helyzetet is, amely a magyarországi megrendelőket arra bírta, hogy ne a saját portájukon nézzenek körül akár csak a kivitelező kőművesmester vagy pallér után, hanem külszolgákból hozassák ne csak a tervező építész, de az esetek zömében még a kivitelezőt, a kőfaragót, sőt a pallérsegédek is.

A válasz bizonyára egyértelmű. Olyan tervet, mint a váci székesegyház-együtteshez készült nagyvonalú mű, a szentgotthárdi vagy az egri „Grundriss” tervezete a 18. század közepe táján itthoni mestertől nem kaphatótt sem Esterházy Károly püspök, sem a külső anyaházakból igazgatott rendfőnök, apát vagy a bécsi udvarban otthonosan mozgó arisztokrata sem. Ráadásul Pilgram egyházi megrendelői is — mint ezt a jelölt is sok esetben kimutatta — egymással in kapcsolatban voltak akár a bécsi vagy más ausztriai anyakolostorok, akár a rend vezető egyéniségei révén. Hiszen ekkor Gottweig, Heiligenkreutz, Szentgotthárd, Pozsony, Linz, de még a csehországi örökös tartományok kapcsolata is szorosabb és természetesebb volt, mint ahogy azt a távolság igazolhatta volna. A provisorok nemcsak az elszámolások pontosságára ügyeltek a kivitelezendő munka elkészülése során, de magának a tervnek az elkészíttetésére is gondjuk volt. A mester és az esetleges mintakép kiválasztása — mint erre egyébként a tervek, előtervek és áttervezések éppen a jelölt által felkutatott sokasága is mutat — ugyanezt igazolja.

Ami bennem a részlettanulmányok sokaságára támaszkodó impozáns alkotás kapcsán műben mégis némi hiányérzetet kelt az ezeknek a kapcsolatoknak, a mű és megrendelő viszonyának, az építkezés társadalmi-gazdasági-politikai hátterének a világosabb felvázolása.

A dolgozat legsikerültebb része számomra éppen az első fejezet, melyben a jelölt a barokk építészeti helyzetképe címen tisztázza az idegen mesterek és a helyi (ausztriai) építők-tervezők összefonódását és őrsgváltását. Hasonló jelenséget széles körben figyelhetünk meg a magyarországi építetők és építőmesterek viszonylatában is, amikor a magyarrá lett vagy helyi mesterek nevei sűrűsödnek nemcsak az okmányokban, de a kivitelezett művekkel kapcsolatban is. Ezt a tendenciát egyébként a későbbi tatai építkezésekkel kapcsolatban a dolgozat is röviden elemzi. Nem kisebb mester, mint Fellner Jakab tatai uradalmi kőművesmester színelőpésének — a helyi, elmagyarosodó építőmesterek pártolásának — vagyunk itt tanúi. A tatai és majki építkezésekkel kapcsolatban közreadott Radossányi László és egyes uradalmi provisoroknak az építető Esterházy Ferenchez

küldött leveleiből érzékletes kép alakul ki, mely a magyar jószágkormányzók, tisztartók józanabb, a viszonyokhoz — és az anyagi lehetőségekhez jobban illeszthető módosításain túl a helyi körülményekre is rámutat. Radossányi László a kamalduli rend generális vikáriusa és Gosztanyi János tatai uradalmi tisztartó levezetés, Balogh Ferencnek, a tatai Fellnert Pilgrammal szemben támogató tevékenysége arra vall, hogy mégsem volt olyan egységes ez a birodalom, ahol a tartományi határookra való tekintet nélkül tervek, építőmesterek akadálytalanul közlekedhettek. Hiába hálózta be a birodalmat a szerzetesrendek határainkon kívül irányított és igazgatott hálózata, ha a rendfőnök, provisor hazai volt és az uradalmakban szövetségességre lelt, a helyi viszonyokra igazíttatta, vagy megkísérelte igazíttatni a kész terveket a kivitelezés során.

A jelölt — biztos adatok és eredeti állapotban fennmaradt épületek híján — viszonylag keveset szól a világi építkezésekről. Ez nyilván főként azért van így, mert Pilgram megbízásai — és egyéni hajlamai is — a nagyobb épület-együttesek zseniális megoldásaihoz vezettek, az olasz-ihletésű, de osztrák adaptálási komplexusokra irányultak. Olyan nagyszabású tervek, mint a szentgotthárdi, a majki, a váci, hogy csak a hazaiaknál maradnak, messze azok a lehetőségek fölé magasodtak, melyeket a kisebb-nagyobb kastélyok vagy várak átépítései jelenthettek. Ráadásul azok a bizonyosan Pilgram nevéhez kapcsolható munkák, mint a riegesburgi Khevenhüller kastély vagy a pápai Esterházy várkastély, régi épületelemek felhasználásával készültek, adott területen, melyet nem lehetett nagyszabású együttesé alakítani, mint ahogyan azt a szentgotthárdi kolostor-együttesen vagy a váci székesegyházon és a hozzá kapcsolódó épületeken megkísérelte.

Voltaképpen a nagy lélegzetű, merész tervek, ahol Pilgram nemcsak magát az épületmagot — templomkolostor-kórház vagy kastély — hanem az egész együttest, beleértve a gazdasági épületeket és a kertet, halastavakat, lépcsődiszket, kutakat és szoborhelyeket is megtervezte, a 18. század közepe táján már alig voltak korszerűek. Hiszen a Borromini-iskolából kiinduló barokk együttes gondolata északon már a 18. század elején gyökeret eresztett, mint pl. a Heinrich Gerhard Franztól 1717-re tett Weingarten-kolostoregyüttes „Idealplan”-ja, vagy a Csehországból érkező, a ludwigsburgi várkastély építkezésének vezetőjévé lett Donato Giuseppe Frisoni egyéb tervei. Ugyancsak Franz mutatta ki a prágai barokk nagy hatását délnémet területeken, ahol már a 17—18. század fordulóján kiemelkedő barokk stílusú épületek álltak. Hogy Pilgram nagy képzelőerővel, de motívumaiban számos ismétlődéssel készített tervei a maguk idejében már kissé konzervatív ízlést követtek, azt elsősorban az mutatja, hogy ott, ahol halála után azok kivitelre kerültek, már a klasszicista irányvonal érvényesült. Másutt, ahol Voit Pál feltevése szerint a pilgrami terveket évtizedekkel a mester halála után is felhasználták, a változtatás egészen mélyreható és — csak a jelölt szerint — speciális, Pilgramtól alkalmazott részletek tűnnek fel a kivitelezett templomokon vagy kastélyokon. Ilyenek a római ihletésű, szabadon álló oszlopok a templombelsőben és a tornyok sarkain vagy a talpas szemöldökív, a röpködő, repeső szárnyú páros szeráf-fej, a bejárati ajtó fölötti ovális ablakok, melyeket — egyébként általános 18. századi szokás szerint — az orgonakarzatok világításához is alkalmazott.

A jelölt külön kiemeli Pilgramnak azt az erősségét, mely a barokk-gondolat diadalra jutása az együttesekben: az egész komplexum megtervezését, ahol az oltár-építmények, a sekrestyék berendezése, szószékek, szoborfülkék egyaránt a mester gondolatát dicsérik. Ezt különösen a kivitelre került Jászó — egyébként ugyan csak adott alapok, több-bástyás, részben középkori eredetű — vízesárokka körülvett épület-együttes — áttervezése kapcsán figyelhetjük meg a legjobban. Jászó bástyáit a török közeledtére 1591-ben Pethe prépost ágyúkkal látta el. A dolgozatban közölt 1695-ből származó ábrázolás és a pilgrami terv világosan mutatja Pilgram nagyszabású munkáját, mely a közép-európai barokk apát-

ságok alaprajzi sémáját követve, mint azt Voit Pál találóan kiemeli, a magyarországi barokk művészet rokokó árnyalatának legtokéletesebb, monumentális képviselője.

Nem vitás, hogy magyarországi működésével a hazai barokkot formáló Pilgram alkotótevékenységének avatott magyar kutató által történt feldolgozása igen hasznos az utóbbi évtizedekben viszonylag ismét fel-lendülő barokk kutatás szempontjából is. A munka speciális, új kutatáson alapuló eredményei, melyekben a hazai és a szomszédos országokban fekvő épületek szerencsés és egyforma súllyal történő feldolgozása, úgy tűnik, csak hazai kutatónak sikerülhetett ilyen teljességgel, azt mutatják, hogy a jelölt tárgyválasztása igen helyes volt. Talán csak az egész tudományos világban használt és mintaképnek tekintett Maulbertsch monográfia téma-választása hasonlítható Voit Pál dolgozatához. Hiszen mindkettőben olyan külföldi születésű művész életmű-vének bemutatásával van dolgunk, aki jelentős műveket alkotott Magyarországon, melyek nélkül az egyetemes művészettörténetbe való beágyazás nem lehetséges. És Voit Pál, ugyanúgy mint a Maulbertsch monográfia illusztris szerzője elmélyedt a külföldi, és a hazai anyagban, egyforma súllyal tárgyalva Gottweig és Majk, a linzi vagy a bécsi építkezések történetét, a váci és a tatái terveket.

Bár a jelölt munkásságának zöme, a részletekutatások nagy része a hazai épületekkel és tervekkel kapcsolatos, az egyensúly ilyen szempontból nem billen fel. Látható, hogy Voit Pál mind a helyszíni, mind a levéltári kutatást — amennyiben arra lehetőség mutatkozott — az ausztriai és morvaországi anyag kapcsán is elvégezte. Az egyetlen, ami az áttekinthetőséget megnehezíti, azoknak az épületeknek a bedolgozása a munkába, melyekről a jelölt, mint az épület vagy a terv-csoport feldolgozója többet közöl, mint ami érzésem szerint az ilyen feldolgozásban szükséges. Kétségtelen, hogy rendkívül előnyös az okmánytárban közreadott szövegek közlés, néhol azonban zavar a túlságos részletezés, egyes korábbi cikkek szinte betűszerinti átvétele. Amennyiben Voit Pálnak tanácsot adhatok, azt javasolnám, hogy itt arányosítson a végleges szövegben. A maga szövegével kapcsolatban mindenki elfogult és ki ne tudná, milyen nehéz elhagyni valamit, amit ugyan korábban már közöltünk, de az adott együttes szempontjából is fontosnak tűnik. — Mégis aránytalanságokat eredményez az épület-monográfiában helyénvaló részletezés az életmű felvázolásába ágyazva.

Bár tapasztalatból tudom, hogy az elkészült munka és a leadott szöveg közötti idő általában igen tetemes és a végleges szöveghez még számos kozmetikázásra ad alkalmat, arra szeretném figyelmeztetni a jelöltet, hogy a nyomdába kerülés előtt az idegen szövegek, szakki-fejezések, nevek, idézetek sűrűjébe még alaposan fésüljön bele, mert a nyilvánvaló géphibák mellett ismétlődő elírások is szerepelnek az egész szövegben számos ponton, mint pl. a „Porte Cochère en Nice” (sic!) a „Niche” helyett, vagy hogy csak egyetlen apróságot említsek meg a 340. oldalon, ahol a szövegben *meczen ségi* köf ejtőkről esik szó, a Kassa melletti ismert meczenzéfi kőfaragók helyett. Nyilvánvaló elírás a tatái templom felirátában az MDCCXXXIV-es évszám a Grossmann-féle építkezésekkel kapcsolatban, mint ahogyan nem tartom valószínűnek, hogy szó szerint és nem képletes értelemben érti Radossányi László a majki templom építésével kapcsolatban a halastó lehalászását. Voit ugyanis már az 1962-es cikkében és most is úgy értelmezi a levelet, hogy az kultúrhistóriai érdekesség, halakat falaztak a templomba. Az idézett szöveg: „Ides Uram az csukás halastót ki nem köl engedni halaztatni N. Uraimékkal, mert én a halak eránt oly dispositiot teszek, hogy magunk szükségére is maradgyn s egy része a Templom falaiba is temetődgyön, mert a nyitrai klastromunk jó pinzen megh fizeti, ne talántán Bécsbe vigyék...” (192. o.) Így eléggé nyilvánvalónak tűnik, hogy a superior azt kéri Balogh Ferenc jószágkormányzótól, ne halásztassa le a tavat, mert a halakat jó pénzen el tudja adni a zoborhegyi klastromnak, sőt Bécsbe is, a befolyó pénzt pedig a templom építésére költenék, hiszen a kegyúr a

„Maiki költséges Templomokra, úgy azon kívül egyéb épületekre egyszersmind nem érkezhetik...” vagyis nem tud rá áldozni. Tehát nem áldozati halat építenek be a templomba, hanem a halat Nyitrán is, Bécsben is jól értékesíthetik. Az árát használják fel az építkezés költségeihez.

Míndezek az apróságok semmit nem vonnak le a jelölt imponáló munkájának, mely évtizedes barokk kutatásaira tesz koronát, kimagasló értékéből. Ehhez járulnak még Pilgram kiemelkedő rokokó-együtteseihez méltóan szárnyaló leírásai, melyekből számos hozza érzékletes közelségbe Pilgram komplex tervező tevékenységét, játékos fantáziájának nemegyszer hiánytalanul kivetitre került szülőiteit. Az Erzsébet-apácák pozsonyi templomáról írva a jelölt „A játékos, hullámzó felületek kényeskedő mozgása”-ról emlékezik meg, melyek „emberi léptéket és arányokat, nőies bájt kölcsönöz”-nek a pozsonyi szűzek templomának.

Pilgram életművét pedig a befejező fejezetben így jellemzi: „Életműve az érett barokk, a szétbomló rokokó és a csirázó klasszicizmus korszakait iverlte át, mindvégig megcsillantva mindhárom stílus fényeit.” Voit Pál Pilgram építőmester című doktori értekezésében az építőhöz méltó művészettörténeti jelentőségű művet alkotott, mellyel a hazai és a nemzetközi művészettörténeti irodalomnak jelentős szolgálatot tett. Művének idegennyelvű kiadását ajánlom és javaslom, hogy részére a művészettörténet tudományok doktora fokozatot a T. Bizottság adja meg.

KOSÁRY DOMOKOS OPPOSITIONS VÉLEMÉNYE

„A magyarországi barokk építészeti történetét önmagában még senki nem foglalta össze” — írta Voit Pál hét évvel ezelőtt, egy másik munkájában (A barokk Magyarországon, 1970). Külön ő sem foglalta akkor össze, hiszen szélesebb körű témájának felvázolása közben a központi jelentőségű építészeti mellett a gyakran csak dekoratív szerepet játszó, egykorú festészetnek, szobrászatnak, vagy éppen az iparművészetnek is bizonyos figyelmet kellett szentelnie. Azt azonban, hogy a barokk építészeti történetének ezt a külön összefoglalását éppen Voit Páltól remélhetjük, hangsúlyozottan elismerte, ilyen vagy olyan részlet-feltevések vitatásától függetlenül, annak idején (1972) könyvének bírálója is. Mi is úgy látjuk, hogy sok tekintetben Voit jelentős, előkészítő tanulmányainak, adatfeltáró, régebbi elképzeléseket korrigáló, új összefüggéseket kereső munkásságának és egyben vitakedvének köszönhető, hogy a hazai barokk építészeti korábbi képe az utolsó másfél-két évtized folyamán nem kis mértékben módosult. Mi is úgy látjuk továbbá, hogy mind a levéltári források feltárása, mind a magyarországi barokk művészet nemzetközi helyének, főleg közép-európai, osztrák, cseh, német, olasz vonatkozásainak körvonalazása terén a szerző azon az úton haladt tovább és ért el figyelemreméltó, új eredményeket, amelyen valaha az általunk is méltán, személyesen nagyrabecsült, néhai Kaszossy János indult volt el, immár több, mint fél évszázaddal ezelőtt.

A hét év előtti könyvből értjük meg azt is, hogy ezúttal még miért nem ez a nagyobb összefoglalás, hanem annak újabb s az előzőknél is fontosabb előkészítőjeként a Pilgram építőmester életművét tárgyaló munka fekszik előttünk. Voit 1970-es summázata ugyanis talán éppen azzal hajtotta végre barokk építészeti történetén belül a legfőbb súlypont-áthelyezést, hogy Pilgram életművét, új momentumokkal kiegészítve, jóval szélesebb körűnek és sokkal jelentősebbnek mutatta be, mint az addigi szakirodalom. Hogy ismét recenziést idézzük: a könyv e része „a készülő Pilgram-monográfia rövid felvázolása, amely a magyarországi barokk első és az osztrák barokk egyik legjelentősebb építészmonográfiájának ígérkezik”. A jelen disszertáció tehát egyrészt részletes, bő anyagot hoz annak alátámasztására, amit Pilgram nagyobb jelentőségéről a szerző előzőleg csak röviden summázhatott, másrészt pedig természetesen

tovább is építi az addigi eredményeket. A tudománytörténeti előzmények és feltételek, amelyeket minden mű esetében mérlegelnünk kell, éppen ezért teszik érthetővé és indokoltá a téma kiválasztását is, azt, hogy ezúttal egy magában véve is kétségtelenül igen jelentős, de az egész problematikánál mégis szűkebb körű, egyéni életmű feldolgozása került most elénk. Úgy tűnik: valóban ez volt a reális lépés a továbbiak gondos megalapozásának érdekében is, amelyhez mind az új adatok helyreillesztése, mérlegelése, mind az új eredmények és feltevések megbeszélése egyaránt nélkülözhetetlen.

Más, rokon tudományokhoz hasonlóan a művészettörténetnek is megvannak a maga sui generis problémái, módszerei, eljárásai. Tárgya azonban ugyanakkor része a történelemnek is, amelyet mi a múlt totalitásának tekintünk és amelybe, szerintünk, ami volt, mind bele tartozik, a társadalom minden funkciója, az ember minden tevékenysége és alkotása. A történész nyilván nem érezheti feladatának, hogy speciális szakmai, módszertani vitákba, vagy esetleg stíluskritikai jegyek alapján történő attribúciók realitásának eldöntésébe beleszóljon. De nincs is felmentve a művészettörténet eredményeinek tanulmányozása és saját ismereteivel való szembesítése alól, hiszen feladata, hogy a társadalomról és annak mozgásáról alkotott képét a legkülönbözőbb funkciók terén az egyéni részletekig mind teljesebbé és helytállóbbá tegye. Éppen ezért igazzal figyelheti, sőt kell figyelnie, hogy a társadalomnak ezt az általános történeti képét mennyiben egészíti ki minden új művészettörténeti eredmény, illetve, ha valahol esetleg nincs teljes összhang a kettő között, szerinte hol, melyiket, miben kell esetleg némileg módosítani. Mint történész-oppo-nens így igazzal és figyelemmel olvastam végig Voit Pál igen sok hasznos tanulságot nyújtó, szép értékesít.

Ilyen tanulságos elem például, mindjárt a munka elején, a Habsburg monarchiában s így Magyarországon az egymást követő építész nemzedékek jellemzőinek, szintjeinek, irányzatainak, főbb neveinek szinte diagram-szerű felvázolása a XVII–XVIII. század fordulója óta, amelyet Voit joggal tekint döntő fordulónak a közép-európai s a hazai barokk történetében. S itt mindjárt megjegyezhetem, hogy irodalomtörténetírásunk, sőt újabb történetírásunk is itt, a XVII. század végén pillantja meg egy új szakasz kezdetét, tehát nem 1711 után hanem inkább 1686 vagy 1690 körül, tehát ott, ahol művészettörténetészeink szerint a korai barokk lezárul. Ez az áttekintés, vagy diagram, mondjuk így, amely szintén az előző, 1970-es munka fonalát veszi újra fel, és amely most, e kézirat további fejezeteiben is kiegészül kisebb-nagyobb új mozzanatokkal, nemcsak azért hasznos, mivel segíti az áttekintést s vele az egymást követő és részben egymáshoz kapcsolódó életművek helyzetét, hanem azért is, mivel a barokk művészet meghonosodásának és elterjedésének folyamatát társadalmi mozgásában is nyomon követhetőbbé teszi mind horizontálisan, mind vertikálisan. Azt a folyamatot, amelynek során az olasz mestereket felső szinten is kezdik helyiek, főleg osztrák-németek felváltani, míg ugyanakkor egy szinttel alacsonyabban, a második vonalban egyre nő a helyi, céhes építőmesterek szerepe és, mint Voit helyesen rámutat, a régebbi művészettörténészek által nem eléggé figyelembe vett jelentősége is. A horizontális, geográfiai elterjedést pedig talán Magyarország példája mutatja a legjellemzőbben. Itt a megkülönböztető északnyugati peremvidék karéjáról, központjában Pozsonnyal, most nyomul tovább a barokk délkelet felé, a töröktől visszafoglalt, erősen elpusztult területek újjáépítése során. S ha nem is fogalmaznánk talán a szerzővel úgy, hogy Magyarország e területein ekkor, a XVIII. század elején, jelentős gazdasági fellendülés következett be (9), hiszen magát a gazdasági életet, a termelő munkát is sok helyt az alapokból kellett akkor újjáteremteni, annyit minden bizonnyal mondhatunk, hogy ez – a sok háborús pusztulás és létbizonytalanság után – az élet magához térésének, az erők jelentős növekedésének időszaka volt. Mindez feltétlenül szükségessé tette, mindenekelőtt az egyházi, városi, főnemesi köz-

pontokban, a nagyszabású, új építkezést. A fontosabb tervek elkészítésére, magas szinten, eleinte rendszerint olyan vendégmesterek kaptak megbízást, akik a monarchia más vidékei: Ausztria, Csehország mellett működtek olykor Magyarországon is. A nagyobb hiányok, meg a tartósabb lehetőségek és szükségletek azonban vonzóerőt gyakoroltak olyan osztrák, majd csehországi német kézművesekre és építőmesterekre, akik a Magyarországra irányuló, bevándorlási mozgalom keretében települtek meg, vertek gyökeret és váltak hazai mesterekké Pesten, Budán, Székesfehérváron, vagy az olyan egyházi, püspöki mezővárosokban, mint Nagyvárád vagy Eger. S mint előbb Ausztriában, egy idő múlva Magyarországon is e meghonosult céhes mesterek és utódaik jutottak mind fontosabb, széles körűbb szerephez.

A monarchia „nagy” triász: az idősebb Fischer von Erlach, Domenico Martinelli és Johann Lucas von Hildebrandt, a ráckevei kastély alkotója állt az első új építész-nemzedék élén, amely az 1650-es és 70-es évek közt született és az 1720-as, 30-as években fejezte be működését. De már e triász mögött is ott volt a „második”, céhes vonal. Ennek képviselői közé tartozott az a Franz Jänggl (1654–1734) bécsi mester, aki alighanem több volt valamivel Hildebrandt pusztá kivitelezőjénél, aminek az osztrák kutatás szokta volt tekinteni. Működésének Voit már csak azért is külön figyelmet szentel, mivel Pilgram nagybátyja, tanítómestere, örökhagyója volt, akinek utolsó vállalkozásaiban, 1724–1734 között, Ausztriában és Pozsonyban, segítőként, majd helyettesként, egyre önállóbban, részt vett az ifjú Pilgram is. Voltak aztán e nemzedéknek egyházi mesterei is. Így a jezsuita Christian Tausch, a trencsényi templom építője, akinek valamint selmehányai szereplését Voitnak, úgy látszik, most bírálóival szemben is sikerült valószínűsíteni. Vagy a karmelita Martin Wittwer, akinek magyarországi szerepét, elsősorban a győri karmelita templom építése körül, Voit előzőleg külön tanulmányban is feldolgozta. Ő nevezte volt el azt az osztrák kolostor- és templomépítő iskolát, amelynek fő alakja Jacob Prandtner volt, és amelynek tagjai közé Wittwer is sorolható, „dunai barokk építőiskolának”. A kifejezés azért is találó, mivel Wittwerék felváltva működtek a dunai monarchia különböző országaiban, Ausztriában, Csehországban és Magyarországon egyaránt. Az iskola témája persze jelen munkájában is újra felmerül, Wittwer más, ismert vagy feltételezett hazai dolgaival együtt, Pannón-halmától Zircen, Tihanyon, Pápán át Szokolcáig. Talán csak az iskola ismérveinek és körvonalainak valamivel pontosabb meghatározását hiányolhatnánk ezúttal, különösen annak világosabb kifejtését, hogy mennyiben sorolhatók körébe olyan más, további „dunai” mesterek is, akik ugyancsak Ausztriában kezdtek, de aztán Magyarországon folytatták pályájukat, bár közülük csak egyesek voltak esetleg Wittwernek úgy helyi munkatársai, mint a budai M. Kayr, vagy a székesfehérvári Hatzinger.

Időben mindez már átvezet a „második triászhoz”, és céhes kortársaihoz. Ezek a századforduló szülöttei, akik azután a XVIII. század derekán fejezték be pályájukat. A triász tagjai közül az ifjabb (Josef Emanuel) Fischer von Erlach magyarországi vonatkozásait Voit előzőleg (1969) már külön tanulmányban dolgozta fel. Most is utal szerepére Pozsonyban, azután a temesvári székesegyház tervezésében, amelyet már 1970-ben meggyőzően neki attribuíált, és bírálójával szemben újabb csehországi eredményekre (1973) is hivatkozva, továbbra is fenntartja álláspontját Fischer és a sasvári pálos templom kapcsolatáról. A triász másik tagja, Anton Erhard Martinelli, mint tudjuk, a pesti Invalidus-ház és a Fertőd korábbi magját képező, süttöri kastély építője volt. A harmadik pedig, Donato Felice Allio, Magyarországon Budán, majd főleg Pozsonyban működött. Az ugyanakkor tevékenykedő céhes építőmesterek, a másodvonal képviselői közt először a bécsiek említhetők: J. Entzenhoffer, az óbuda trinitárius kolostor és templom építője, azután a jelen munka főhőse: Pilgram, valamint talán még Matthias Franz Gerl, egy bécsi építész-család tagja, aki Egerben gr. Barkóczy Ferenc püspök építészé, így a megyeház homlokzatának készí-

tője volt. De, mint Voit kiemeli, nem az egri kispósti palotái és nem is a Szmrecsányi által neki tulajdonított minorita templom, hiszen az utóbbinak tervei már 1745-ben, tehát Gerl Egerbe érkezése előtt készen álltak (15). Az egri minorita templom terveit Voit korábban (1964, 1965, 1970) Dientzenhofer prágai magymestertől származtatta. Idevágó tanulmányait a jegyzetben most is idézi, bár a szövegben nem említi e feltevést. A bécsiek mellett néhány betelepült, hazaivá lett céhes mester is egyre fontosabb szerephez jutott. Közülük a korán megismert pesti Mayerhoffer Andrásnak a régebbi kutatás, úgy látszik, szinte már túl sokat is tulajdonított. Voit szerint például a pesti pálos (egyetemi) templom terveit sem lehet tőle származtatni, ha szerepe is volt kivitelezésükben, másokkal együtt. Ugyanakkor viszont Voit úgy látja, hogy a Grassalkovich által pártfogolt Oraschek Ignácnak, aki 1750-ben lett a budai céh tagja, a korábban feltételezettnél több feladat jutott, részint a királyi palotánál, Jadot terveknek kivitelezőjeként, részint a Pest környéki kastélyok építése körül. A sort végül, időrendben, már az itt közelebből tárgyalt évtizedeken túl is haladva, azok az építészek, mesterek zárják le, akik a század második és negyedik évtizede közt születtek és akik működése a XVIII–XIX. század fordulójáig tartott. Elég itt röviden utalnunk, Pilgram és közvetlen kortársai tevékenységének lezáródása után, olyan különböző szintű folytatókra, illetve részben, új kezdeményezőkre, mint Hefele, Fellner, F. A. Hildebrandt, Nöbauer, Tallher, Jung vagy a francia-olasz Canevale.

Tulajdonképpen logikus, hogy a főbb szereplők és műveik e felvázolása után, amelyet egyébként mi formálunk itt ily szorosabban időrendivé, közülük a szerző mindjárt Pilgram életrajzának részleteibe vezet olvasót. Hiszen könyvének fő témája ez. De éppen a fent már említett, tudománytörténeti előzményekre gondolva itt mégis marad valami hiányérzetünk. Vajon nem inkább ide kíváncznánk-e annak rövid kifejtése, hogy mi indokolta a sok közül éppen Pilgram, életművének ily speciális feldolgozását, magyar részről, számos ausztriai építkezés beható elemzésével is? Ezt a kérdést persze maga a szerző is felveti, meg is válaszolja, de csak jóval utóbb, részint az V., részint a VII. fejezet élén, mintha ott venné fel újra a bevezetés végén elfelejtett fonalat. Ott hangsúlyozza, hogy a művészettörténetírás Pilgram életművét csak részben, hiányosan vette figyelembe, sőt „a legújabb időkig csupán négy művét ismerte” (165), az Erzsébet apácák bécsi, linzi, pozsonyi, valamint a ciszterciak szentgotthárdi templomát és kolostorát. S ha a legújabb idők fogalma itt egy kissé talán tágan értelmeztetik, hiszen Jászónak Pilgram életművéhez kapcsolása, bár csak stílusjegyek alapján, már valamivel korábban megtörtént, annyi minden bizonynal kétségtelen, hogy Pilgramról való ismereteink korábban hiányosak voltak, és hogy életművének az újabb kutatásokból kibontakozó új mozzanatait, jóval nagyobb arányai szükségessé tették a monografikus felmérést. Ami persze elkerülhetetlenül módosítólag hat a szakirodalomban található történelmi szereposztásra is, hiszen egy sor olyan alkotást, amely részben vagy egészben, adatokkal bizonyíthatóan, vagy feltevések alapján, Pilgram nevéhez kapcsolható, hol egyik, hol másik mesternek attribúáltak. A hazai kutatás előzményeit illetően Voit először itt is Kapossyra utal, mint aki már 1927-ben felismerte, hogy az egytornyos magyar falusi barokk templomok alaptípusát Pilgram adta meg a szentgotthárdi cisztercita templomban. Az újabb szakasz mintegy két évtizede indult, midőn Voit 1956-ban az egri érseki levéltárban megtalálta Pilgramnak, halála előtt, a váci székesegyház számára készült terveit. Utóbb, kutatási beszámolójában (1964) a Széchenyi és Károlyi levéltárban őrzött Pilgram-féle kastély-terveket mutatta be, majd feldolgozta az Esterházy József által alapított majki kamalduli remetesség ugyancsak Pilgramhoz kapcsolódó építéstörténetét (1966) és közzétette más, addig ismeretlen terveit (1971). Közben pedig az osztrák kutatás is újabb adatokat hozott napvilágra, részint a göttweigi bencés apátsággal, részint és főleg pedig a riegensburgi Khevenhüller-kas-

tély Pilgram által végzett barokk építésével kapcsolatban, amelyet korábban az ifjabb Fischer von Erlach nevéhez fűztek. Amiből az is kitűnt, hogy Pilgram nemcsak kolostorépítész volt, mint régebben feltételezték. Mindezt azonban, ami a jelen monográfiát témaválasztásával együtt lehetővé s egyben szükségessé tette, alighanem helyesebb volna előbbre tenni, az általános bevezető és az egyéni életrajzi részeket közé.

Egy másik fontos tanulság az, hogy mennyire figyelünk kell az építészek munkájának, módszereinek, művészi kibontakozásának fokozatos, történeti fejlődését, továbbépülését. S alighanem ez ad helyes választ arra a fent már megpendített kérdésre is, hogy vajon a sok osztrák építészettörténeti részletadat, amelyet Voit, Pilgram nyomait követve, levéltári anyagokból is oly türelmesen elénk tár, saját problémáink megoldását is elősegíti-e, vagy pusztán az osztrák művészettörténetnek tesz jószomszédi szolgálatot, ami persze egyébként magában véve sem volna kifogásolható dolog. Voit könyvét átolvasva azt a benyomást szerezük, hogy e távolinak tűnő részeket a mi szempontunkból is bírnak bizonyos funkcióval. Nemcsak azért, mivel az egykori monarchia különböző területeit átfogó életmű egészének áttekintése nélkül annak különvett, pusztán magyarországi mozzanatait nem adnak egészen összefüggő képet, hanem még sokkal inkább azért, mivel az ausztriai alkotások megelőzték, és műfajban, stílusban, technikában előkészítették, kialakították azokat a megoldásokat, amelyeket azután Pilgram Magyarországon alkalmazott, és amelyek éppen az ő fejlődésének ismeretében válnak jobban érthetővé. Vegyük megint a göttweigi apátság újjáépítésének példáját, amelyben, mint a Hildebrandt terveit kivitelező Franz Jänggl helyettesének, az ifjú Pilgramnak is érdemleges szerep jutott. Ez volt első igazi iskolája, amelyben ugyan néha módosítási is kényszerült Hildebrandt elképzeléseit, ezek azonban mégis döntő hatással voltak rá, méghozzá olyan irányban, amelyen Pilgram már előző itáliai útja alkalmával elindult: mindketten Borromini-tartották mintaképnek. Az itt tanultak aztán nyomot hagytak Pilgram működésén az egyik ágon Pozsonyban, ahol eleinte ugyancsak Jänggl megbízottjaként vett részt a trinitárius templom építésében, a másik ágon pedig a heiligenkreuzi ciszterci apátság építkezésein, ennek folyamányaként Szentgotthárdon, majd utóbb Jászó még impozánsabb premontrai apátsági templom- és kolostoregyüttesén. De hasonló összefüggéseket találhatunk Pilgram világi építészetében is. Így például az említett osztrák Khevenhüller-kastély átépítése után, amelyre az 1730-as években került sor, két évtized múlva indult meg Magyarországon az Esterházyak pápai várának átalakítása, ugyancsak középkori eredetű vízivárból ugyancsak korszerű, barokk rezidenciává, amely Pilgram tervei nyomán, Voit szerint, nagyrészt már 1759-re lezajlott, bár utóbb Fellner, majd Grossmann folytatta tovább.

Társadalomtörténeti szempontból különösen tanulságos annak bemutatása, hogy Pilgram, miután eljutott Pozsonyba, a hazai politika és művészet akkori fővárosába, mint került tartós kapcsolatba az Esterházyakkal és hogy e kapcsolat miként alakult tovább. E nagybirtokos arisztokrata családnak, amely, mint tudjuk, egyszerre képviselte akkor a magyar főnemességet és főpapságot, tehát a vagyon és hatalom fő képviselőit, több tagjától kapott Pilgram, majdnem három évtizeden át, különböző megbízásokat. Így a pozsonyi Erzsébet apácák kórháztemplomának, kolostorának építésével gr. Esterházy Imre érsek bírta meg. De hozzá fordult utóbb ennek hasonló nevű unokaöccse, mint nyitrai püspök, a nyitrai székesegyház újjáépítése ügyében is. Gr. Esterházy József országbíró, Komárom megye főispánja, a tatai uradalom megszervezője pedig már korábban, 1734 óta foglalkoztatta őt a majki és tatai építkezéseknél. Halála előtt, Voit szerint, valószínűleg be akarta várni Pilgramot egy másik középkori vízivár, a tatai vár tervbevételére, de aztán elmaradt korszerűsítésébe is; ennek vízépitési terveiben, mint megtudjuk, a jeles mérnök és kartográfus Mikoviny Sámuelnek jutott szerep, aki azonban előzőleg nem Besztercebányán (218), hanem

Selmecbányán, a bányatisztképző iskola tanáraként működött. Az országbíró hasonnevű fia, gr. Esterházy József altábornagy kezdte építtetni a nevezetes tatai plébániatemplomot, amelynek megint valószínűleg Pilgramtól származnak első tervei, bár utóbb Fellner építette fel, — hagyjuk itt most nyitva azt a kérdést, hogy mennyiben más, saját elképzelések szerint. Több megbízását teljesítette Pilgram gr. Esterházy Károly egy ideig váci, majd 1762-től egri püspöknek is, aki a dunántúli Esterházy-uradalnak építészeti tevékenységi körét kapcsolta össze azzal, amelyet még elődje, gr. Barkóczy Ferenc püspök kezdett kialakítani az egri egyházmegyében; jegyezzük itt meg, hogy a rozsnýói palotához és székesegyházhoz készíttetett Pilgrammal terveket; az utóbbit azonban Pilgram halála és Esterházy távozása után, mint tudjuk, Canevale építette fel saját, francia, klasszicizáló stílusában. Esterházy viszont, mint kiderül, Egerbe magával vitte Pilgram terveit. A székesegyházát Fellnernek adta át utóbb a pápai plébániatemplom építésékor. A palotáét pedig az egri egyetem, vagyis liceum tervezésével megbízott Josef Ignaz Gerl bécsi mesternek, akinek szerepét azonban hamarosan Fellner vette át.

E néhány kiemelt példa is jelzi, hogy az állandó tényezőként szereplő Esterházyak előbb a bécsi Pilgramot tekintették fő egyházi építészükknek, majd pedig, a fiatalabb nemzedékből, azt a Fellner Jakab tatai uradalmi építész aki, Pilgramhoz hasonlóan, ugyancsak mint céhes kőművesmester kezdte pályáját, de már nem Bécsben, hanem idehaza, a komáromi céh tagjaként. S ez már át is vezet az utolsó olyan, ugyancsak tanulságos problémához, amelyet itt érinteni szándékozunk.

A XVIII. század Magyarországon, történeti szempontból, a fokozatos felépülés időszaka minden vonatkozásban, ha nem is egyenletesen mindenütt. Az egyik lépcsőfok követi a másikat, míg végül felfigyelünk arra, hogy közben az országban, a társadalomban mi minden változott. Újabb iradalomtörténetünk sem váratlan ugrásnak tekintik már a század utolsó negyedét, és nem pusztán tengődésnek, ami előkészítette azt. A művészettörténetben, közelebbről az építészet történetében, úgy látszik, ez még oly vonatkozásban is érvényesül, hogy az egyéni életművek gyakran egymást folytatják, egymáshoz kapcsolódnak. A régebbi szakirodalom, kevesebb adat birtokában, hajlamos volt mindent néhány ismeretlenebb alkotónak, illetve hosszan készülő műveket is

egészükben csak egy alkotónak tulajdonítani. Azóta, különböző szinteken, több mestert, jóval több részletet, és egy-egy nagyobb alkotás történetén belül is nemegyszer több, egymást követő fázist ismerünk. Hirtelenében nehéz volna megmondanunk, hogy az egykor elismert négy helyett most, Voit kutatásai nyomán, pontosan hány olyan művel számolhatunk, amely biztosan vagy feltételezetten, részben vagy egészben Pilgram nevéhez kapcsolható. Hiszen ezt a szerző maga sem mondja meg határozottan, főleg nem ott, ahol inkább csak közvetett, feltételezett hatásokat próbál Csákvártól, Celldömölkötől Sümegen át Sátoraljaújhelyig felfedezni. Annyi viszont kétségtelen, hogy Pilgram életművének a korábban feltételezettnél nagyobb szerep jutott az egykorú építőművészet szövedékében. Szövedéket, és fent fokozatoságot, összekapcsolódást mondtunk. Hiszen Pilgram Göttweigben Hildebrandt kivitelezője és folytatója volt, Bécsben és Pozsonyban, Voit szerint, valami kapcsolatot lehet közte és az ifjabb Fischer von Erlach közt feltételezni. S fent már mi is több példát idéztünk arra, hogy Pilgram után egy-egy építkezés történetében Fellner, vagy esetleg más mester következett. Annak megvitatása, hogy ezen az egészen belül Pilgram a legjelentősebb alkotóknak volt egyike, vagy pedig a legjelentősebb volt mindegyik között, inkább a művészettörténeti szövekre tartozik. Nyilván a munka műfajával, témájával is összefügg, hogy a szerző mindenütt, ahol lehet, a felfedezés izgalmaival nemcsak Pilgram eddig észre nem vett nyomait mutatja ki, hanem az esetleges vitás kérdésekben is az említett szövedék fázisain belül, a szerepek belső arányát illetően, adatokkal, feltevésekkel, olykor polemikus érvekkel is lehetőleg mintha talán inkább Pilgram javára döntene. De ha valóban így van, az sem változtat munkája érdemén, pozitívumain. Ez a monográfia, a maga széles körű, hazai és külföldi levéltárak anyagára épülő megalapozottságával, nemzetközi látókörével, egy fontos életmű részletes bemutatásával, de ezen túl is mutató, új eredményeivel messzemenően elősegíti XVIII. századi építészettörténetünk új káépének megrajzolását. S így annak az új összefoglalónak megszületését is, reméljük: a szerző tollából, amelyben arányos hely jut majd Fellner vagy mások tevékenységének is.

Mindezek alapján tehát egyértelműleg azt ajánlom a bíráló bizottságnak, hogy fogadja el Voit Pál értekezését és javasolja őt a tudományok doktora fokozat elnyerésére.

VOIT PÁL, VÁLASZA

Tisztelt Bizottság!
Tisztelt Hölgyeim!
Tisztelt Uraim!

Öszinte hálával mondok köszönetet opponenseimnek segítőkész tanácsaikért, javasolataikért, amelyekkel szerény dolgozatom jobbátételén fáradoztak. Köszönetem nem csupán udvariassági forma, hanem abból a felismerésből fakad, hogy közreműködésük által munkám milyen sokat nyert, s közvetve milyen biztonságot nyújt e tevékenységük, pontosításuk majdan e szakterület vonatkozó művelői számára.

Célomul Franz Anton Pilgram — a Magyarországon is dolgozó — bécsi építőmester életművének megírását tűztém ki több mint másfél évtizeddel ezelőtt. A hazájában is alig ismert és becsült mestert az eltelt időközben több jelentős publikáció kiemelte a kor átlagos kőművesmestereinek sorából, és az osztrák és német kutatás is a századközepi építészeinek első helyére állítja. A legújabb iradalom már elfogadja a tüneményes riegersburgi kastély alkotójául, amelynek szerzőségéből Josef Emanuel Fischer von Erlach császári főépítész feltételezett személyét szorította ki, és elismeri a hatalmas Klosterbruck-i apátság tervező és kivitelező építészeül, amely objektumot az osztrák kutatás eddig Johann Lucas von Hilde-

brandt császári főépítész műveként tartott számon. Pilgram ezen műveit a két nagy építész-személyiség alkotásaival összehasonlíthatni: magában is rangot jelent, különösen akkor, ha tudjuk, hogy Pilgram híjával volt az udvari címeknek: egyszerű céhbéli kőművesmester ő, akit csupán Alsó-Ausztria tartományi építőmesteri állása különböztet meg céhbéli társaitól.

Ricarda Oettinger az Österreichische Kunsttopographie 41-ik kötetében a bécsi Erzsébet apácák temploma ill. Pilgram méltatása során — a megváltozott szemlélet eredményeképpen — már így ír: „... Dies macht auch noch bei unserem Bau bemerkbar, doch ist von wörtlichen Anlehnung oder nur Epigonentum keine Rede. Zwar tritt Pilgram im Sinne seiner Generation der vornehmen, eleganten Art Hildebrandts bürgerlicher und weniger aufwendig gegenüber, aber mit einer sehr kraftvollen und einwilligen, die ihn von Hildebrandt und Matthias Gerl diesen konventionellen Hildebrandt-Nachfolger scharf unterschiedet...”, a továbbiakban pedig „... in alldem erweist Pilgram sich als originaler und in der Wiener Architektur der Jahrhundertmitte gewichtiger Meister...”

Klaus Güthlein, Franz Munggenastról írt monográfiájában főként Herzogenburggal összevetve emeli ki Pilgram és Munggenast szoros kapcsolatát, utóbbit

egyenesen mesterünk tanítványának tekintve: „... Zum führenden Architekten der Stadt war Beginn der vierziger Jahre zweifellos der Niederösterreichische Landschaftsbaumeister Franz Anton Pilgram avaciert...” írja Güthlein. „... Zwar lebten auch die beiden Hofarchitekten Johann Lucas von Hildebrandt und Josef Emanuel Fischer von Erlach; Hildebrandt war aber schon über siebzig Jahre alt und Fischer von Erlach berets kränklich”.

A bécsi Erzsébet apácák templomának feldolgozása a jelen kézirat lezárása után látott napvilágot, erre és több hasonlóan legújabbban megjelent forrásra Garas Klára hívta föl figyelmemet. Hasznos kiigazításaiért neki tartozom köszönettel. Oettinger feldolgozása számunkra még egy pozitív adalékkal szolgál, innen tudjuk meg, hogy az 1742. évi bécsi árvíz által elpusztult templom és kolostor újrafelépítésének költségeit, ill. annak jelentős részét Esterházy Imre magyar primás adományából fedezték, aki a pozsonyi Erzsébet apácák — saját címerével ékesített — templomát ugyancsak mesterünkkel s szintúgy árpádházi szent Erzsébet tiszteletére emeltette. Ugyanitt szó esik az apácák első bécsi templomának Matthias Gerlnek tulajdonított építéséről, ill. opponensem választ vár arra a kérdésfelvetésre, hogy létezett-e egy idősebb s ifjabb Matthias Gerl! Erre röviden azt kell válaszolnom, hogy mindenképpen kellett léteznie, akkor is, ha az általa idézett szerző idősebb Matthias Gerl nevét a művészettörténetből teljességgel törölni javasolta, azon az alapon, hogy a bécsi kőművescéh névjegyzékében nincs benne a neve. Nem óhajtom átvenni ezt a javaslatot, ugyanis idősebb Matthias nem bécsi, hanem klosterneuburgi kőművesmester volt, ott is halt meg 1727. április 17-én, ugyancsak Klosterneuburgban született fia az ifjú Matthias Franz Gerl 1712. április 1-én, és mint hercegerseki építész Bécsben halt meg 1765. március 13-án: ő volt az egri megyeház építész. Adataim Dr Heinz Schöny, a Museum der Stadt Wien tanácsosától, művész-genealógusától származnak s ezeket már 1965-ben az Acta Historiae Artiumban német nyelven közzétettem. Az új osztrák kutatás e kis tévedésére az Akadémiai Kiadónál fekvő Pilgram monográfia kéziratában már reflektáltam, mint ahogy számos más kiegészítést és korrekciót oda már be is dolgoztam.

Ugyancsak Garas Klárának köszönöm, hogy a legújabbban megjelent pálos évkönyvekből közzétett sárvári adatokra felhívta a figyelmemet. E szerint a pompás templom terveit, amelyeket — egy előző tanulmányomban — az ifj. Fischer von Erlach császári főépítéssel hoztam kapcsolatba, 1736-ban egy teljesen ismeretlen „császári építész”, Johann Damian nevű kőművesmester készítette és Vépy Máté Rómát járt pálos atya valósította meg. Gondos forráskritikai vizsgálat során kitudt, hogy az „ideam Johanns Damiani” és a „secundum ideam Vépy” a templom elhelyezésére, esetleg méretes alaprajzi vázlatára, ill. helyszínrajzára vonatkozik. Míután Damian egy mocsaras helyre kezdte volna alapozni a templomot, de a feltört vizet kiszivattyúzni nem volt képes, a pálosok nem engedték tovább folytatni a munkát. Damian Kolonics-hoz ment panasza, de a vizsgálat során Damian elképzelését teljességgel elvetették és Vépy eszméje került megvalósításra, aki 20 kőművessel látott hozzá a templom kivitelezéséhez. Így Damian, mint tervezőt aligha lehet a mai templommal kapcsolatba hozni, de Vépyt is — mint általában a szerzetesi építészeket, illetve építési felügyelőket (pld. Pethő István Egerben, Oswald Gáspár Kalocsán) — a méretek kiszámítása, az egyes helyiségek elrendezése, az építkezés felügyelete és gazdasági irányítása, ellenőrzése foglalkoztatták elsősorban. Alig is képzelhető el, hogy egy ilyen egyszerű épület, amely Mária Terézia és Lotharingiai Ferenc hála- és búcsújáró helyéül, az ők és Esterházy primás, volt pálos szerzetes költségén és pártfogása mellett készült, ne a császári főépítész, Josef Emanuel Fischer von Erlach terve, vagy legalábbis jelentős modifikálása mellett emeltetett volna. Udvari építkezést mellett szól az is, hogy Damiant, mint császári építőmestert küldték ki az alapozáshoz, de arról, hogy végül is kinek a művészi terve volt az ő, majd Vépy kezé-

ben, a jó pálos atyák évkönyvei nem beszélnek. Fenn tartom továbbá — az általánosan elfogadott magyar és külföldi szakirodalom véleményével egyezően — az ifj. Fischer von Erlach pozsonyi szerepléséről írottakat. Közvetett adat is szolgál ehhez: az Albrecht-kódexben ránk maradt s Esterházy Imre primás által elődje, Keresztély Ágost pozsonyi dómbeli síremlékének rajza. Azt hiszem, akkor jogosult egy ilyen régi attribúció vagy akár új felszámolása, ha helyette meggyőző érveléssel, vagy adatokkal más alkotó személyiséget állíthatunk. Ez itt nem történt meg.

Köszönöm Garas Klárának, hogy felhívta figyelmemet W. G. Rizzi „Ergänzungen zur Baugeschichte des Stiftes Göttweig” c. Wiener Jahrbuchbeli cikkére, amely foglalkozik az ugyanott publikált, hasonló tárgyú tanulmányommal s annak legfontosabb eredményeit magáévá teszi. Nem értek azonban egyet azon megállapításával, hogy az ún. „Vorbau” alaprajzai és a középkori vár felmérési rajzai Jänggl és nem Pilgram kezétől származnak, mert azok kivitele nem üti meg mesterünk színvonalát. Úgy tűnik, Rizzi nem látott elég és elég sokféle kivitelű Pilgram rajzot, Jänggl-t pedig egyet sem, mert ilyen nem is maradt ránk. Bizonyos azonban, hogy a „Vorbau” alaprajzai Jänggl 1734-ben bekövetkezett halála után készültek, hiszen csak 1738 körül derült ki, hogy az előépületet ötszintre kell áttervezni. A középkori vár alaprajzának elkészítésére pedig Pilgram 1738-ban kapott írásbeli utasítást. Ami a bécsi Staatschuldenkasse, azaz a Palais Rottal szerzőségét illeti, magam is megkockáztattam volna azt a hipotézist, amelyet Rizzi is a göttweigi együttes Salamon Kleiner metszetben ábrázolt, de Pilgramtól származó Corps de logis szakaszára, illetve a klosterbrucki kolostor főrizalitja kialakítására támaszkodva hozott kapcsolatba: könnyű dolga volt, mert mindkét Pilgram művet ugyancsak a Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte hasábjain én vezettem be az építészettörténetbe. Ugyanő — az osztrák építészettörténetíróktól megszokott módon — sokkal hajlékonyabban kezeli a szerzőség kérdését. Az említett folyóiratban közreadott „Die Kuppelbauten Johann Lucas von Hildebrandt” c. tanulmányában elszántan, majdnem hazafias buzgalommal bizonyítja a bizonyíthatatlant: Hildebrandt szerzőségét a bécsi Maria Treu templom tervezésénél. Bár írott adatok vannak arról, hogy a terveket Franz Jänggl készítette és e terveket a felülbíró Ferdinando Galli Bibiena jóváhagyta, viszont Hildebrandtnak a neve sem merül föl sem itt, sem a bécsi Peterskirchénél, mégis, stílusanalógiák erőltetett összevetése útján, nála a nagy Hildebrandt marad a győztes. Míután mindkét bécsi templom Jänggl és Pilgram révén tárgyalásra került értekezésemben, szükségesnek tartottam ezek elmondását, bár azt is meg kell jegyeznem, hogy a Peterskirche szerzőségének kérdésében már bizonyos ingadozás tapasztalható az osztrák szakirodalomban is. A felhozott és felhozható példák tükrében talán bocsánatosabbá válik Garas Klára előtt az a néhány olyan attribúció, amelyet a magyar anyagban én is bátor voltam megkockáztatni. Mint magam is írtam, a Pilgram oeuvre nem végleges, ebből a kutatás el is vehet, de hozzá is tehet. Ezt Garas Klára is jól tudja, mert ezeket írja: „Kétségtelen, hogy az építészek oeuvre-jének monografikus feldolgozása nagyobb nehézségekbe ütközik, mint a képzőművészeké. Lényegesen nagyobb szerep jut a külső tényezőeknek, az alkotás csak a legtrikább esetben homogén, a tervezés és a kivitelezés legtöbb esetben különválik, a mű létrejötténél legtöbbször igen hosszú periódussal kell számolnunk, a végső és a mai megjelenés többnyire nem azonos az eredetivel stb. Az egyedi, individuális mozzanatok mellett tág teret kell biztosítani a körülmények, a munkaviszonyok és módszerek, megbízások és feltételek elemzésének”.

Röviden szólva sok a bizonytalansági tényező a leg-egyszerűbbnek látszó építészettörténeti feladat megoldásánál is. Bizonyára igaz van, amikor a hitelesíthető és a „feltételezett” művek összemosódását nehezményezi. Csakhogy — a bizonytalansági tényezőktől eltekintve — ilyen alapon kettéosztani a könyvet nem lehet. Sem a fejlődés, sem a stílusképlet, sőt maga az oeuvre sem bon-

takozhatik ki egy kettős kronológiában vergődő, a párhuzamok miatt folytonos ismétlésekben tekergőző szöveg esetében. S mi történne egy olyan prominens objektummal, mint a pápai kastély, amelyet Garas Klára lektori véleményében szíve szerint a feltételezett Pilgram-művek között látott volna, s most, úgyszólván a 12-ik órában döntő és egyértelmű adatok birtokába jutottam Pilgram tevékenységét és az építkezés kronológiáját illetően. Ugyanez az eset ismétlődhetik meg a tatai plébániatemplom esetében. Miután az opponensi vélemény hivatkozik Révhelyi Elemér magnószalagra felvett és 1975-ben a Komárommegyei Múzeumok „Kronikájá”-ban közzétett emlékezéseire, nem szívesen, de ki kell térnem erre is. Révhelyi Elemér itt maga mondja, hogy Pilgram készítette a templom terveit. Fellner is készített — sajnos ismeretlen időben — egy tervet, s emlékeztetőül idézi Balogh régens egy ismeretlen időben kelt levelét az építető grófhhoz, amelyben Fellner tervének kivitelét javasolja. Erre a levélre azonban nem ismerjük az építető válaszát, ha egyáltalában volt ilyen. Ez a válasz lehetett igen és lehetett nem, engedélyezhette a Pilgram tervei szerint lerakott alapokra építendő templom modifikálását, vagy ragaszkodott az alapító, azaz az édesatyja, idősebb Esterházy József által rendelt terv szoros kivitelezéséhez. Bizonyos, hogy módosítások történtek a külső és belső részletekben és díszítésekben, de Fellner halála után és az új stílus szellemében. Azonban ezeket — a ránk maradt tervek tanúsága szerint — szakirodalmunkban méltatlanul mellőzött Grossmann József tervei alapján hajtották végre. Azt is el kell mondanunk, hogy a tatai templom alapkövébe elhelyezett okirat „murarius magister Jacopo Felner” nevét említi. Ismerünk kell azonban a barokk építőgyakorlatnak az alapkövünnepélyes letételénél követett aktusait: az egyházi szertartást, azaz áldást követően a kivitelre szerződöttest kőművesmester ún. „Handreichung”-ot tesz, azaz a vakolókanállal az első habarcsnak az alapkövhöz simítását végzi el. Itt csupán egy példát: az egri minorita templom alapkövökirátában Falk János murarius magister, a helyi kőműves céh mestere szerepel, és soha senki fel sem tételezte, hogy a pompás templom tervezője ő maga lett volna.

A fent nevezett „Kronika” Fellner majki tevékenységéről is közöl visszaemlékezéseket. Sajnálatos, hogy erre is ki kell térnem. A visszaemlékezés szerint Majkon az első remetelakot Fellner emelte 1746-ban, s ezen az alapon az egész majki műemlékegyüttes Fellner művének tulajdonítható. Eltekintve attól, hogy ezek a remeteházacskákat a kamalduli rend összes ilyen építményeire kötelezően azonosak voltak, ellent kell mondanunk annak, hogy az építkezésekre vonatkozó iratanyag elpusztult volna, ill. csupán ez az egy, Fellner működését igazoló adalék maradt volna ránk. Ezek ugyanis egészen szokatlan bőségben állanak rendelkezésünkre, magam még 1965-ben nagy részüket, majd e munkában azokat még kiegészítve közzétettem. Így ismerős lehetett az az adat is, hogy az első remetelakot már 1736-ban felépítették, s 1742-ben már hat ermitázs állott. Fellner Jakab — amint tudjuk — csak 1745-ben érkezett Magyarországra.

Nem hinném, hogy ezeknek, s más hiteles okleveles adatoknak közzététele miatt megérdemelném azt a megállapítást, hogy Fellner munkásságának „teljes és következetes háttérbeszorítása” lett volna a célom, mint ahogy az osztrák kutatás sem vetette a szememre, hogy nagy nemzeti építésziük, Johann Lucas von Hildebrandt oeuvre-jéből hat igen fontos művet — a források behatóbb vizsgálata alapján — részben vagy egészben kiiktatni kényszerültem. Mert van a homlokzatokon nemzeti színű zászlók lobogása és van töréneti igazságkeresés.

A tatai írott források valóban nem említik a vár terveivel kapcsolatban Pilgramot, de Radossányi Lászlónak a majki kamalduliak vicegenerálisának éppen 1746-ban kelt levele említi Balogh régensnek, hogy „Ö Excellenciája (ui. idősebb Esterházy József) méltóztatna őt (Pilgramot) a Tatai Várának épületeihez applikálni . . .”, mégis megenged olyan feltételezést, hogy nemcsak Mikovinyi, Martinelli és Fellner készített a vizivár átépítésé-

hez terveket, hanem esetleg Pilgram is, aki éppen Rieger-burgban és Pápán hasonló feladatokat oldott meg. Ugyan — sajnálatosan — nem közöltem Martinelli 1747 május 2-án kelt és tatai útjáról szóló levelét, amelyben azt ígérte, hogy maga és tanítványa Bécsben a tatai vár — és nem pedig a kastély, mint bírálóm írja — terveit el fogja készíteni. Ugyanakkor azonban a Martinelli tervek sorsáról egy 1747. június 21-ről kelt és döntő fontosságú adatot tettem közzé. Ebből értesülünk, hogy „. . . Martinelli Uram Morvában Lichtenstein hercegh jóságában vagyon . . . hová az idevaló Várnak delineatióját magával vitte . . . ezen böcsületes Paumeister a nevezett Herceghhez igen lekötött, de egyéb képen is 64 Esztendő korára nézve új épületek felvállalásában unalmasnak lenni látszik.” Anton Erhard Martinelli ugyanezen év szeptemberében meghalt, kérdéses beszélhetünk-e arról, hogy a tatai vár terveit ő készítette el, vagy mások, például Mikovinyi rendezési tervét vitte-e magával, s neki is csupán szándékában állott ezzel foglalkozni?

Meg kell jegyeznem, hogy a cseklési kastéllyal kapcsolatban magam is csak feltételezésekhez folyamodtam a szóhajóhető építészek személyét illetően, s az Akadémiai Kiadónál fekvő kéziratban — Garas Klára tanácsát követve — a konkrét szerzőséget és a „feltételezett”, — mint a német szaknyelv oly kifejezően mondja a „Zugeschrieben” — művek e megkülönböztetését plasztikusabbá tettem. Cseklész esetében, bár igaz, hogy Bél Mátyás 1735-ben hasonló alaprajzú, háromtornyos kastélyt írt le, az mégsem lehetett azonos a ma előttünk álló épülettel, mert ebben ill. ezen olyan sajátos technikai megoldások, jellegzetes műformák és díszítmények jelesek meg, amelyek — hivatkozva itt sok évtizedes tapasztalati ismereteimre — a XVIII. század közepe előtt, a Louis-quinze stílus feltűnését megelőzően, egyszerűen nem léteztek, de amilyenek viszont sem Pacassi, sem Fellner oeuvre-jében nem találhatók.

Nem érthetek egyet opponensemnek azzal a véleményével, hogy „nincs is szükség” a Pilgram monográfiába Fellner bővebb tárgyalására. Fellner számos építményt — amelyet Pilgram emelt, vagy hagyott félbe — épített föl, fejezett be. Ha Tatán később versenytársa is volt a lassan kiöregedő, s kegyvesztett bécsi mesternek, voltaképpen magyar földön ő volt hivatott folytatója Pilgram művének. Személyiségük nem ellentétpárt alkot — s ezt nagy kár volna ily élesen megfogalmazni — hanem a bécsi és a hazai lett tatai architektus előd és utód, tanító és követő természetes viszonylatának képviselői, egymás generációs váltótársai voltak. Hadd idézzem itt a legilletékesebbnek, néhai Révhelyi Elemérnek a Fellner emlékülésen e helyen elhangzott és lejegyzett szavait: „. . . Fellner Jakab, a voltaképpeni autodidakta építész sokat utazott: tanult Pilgramtól, Martinellitől, Pacasitól . . .” és a mai ismereteink szerint Josef Ignaz Gerltől, „. . . akiknek a terveit kezében forgatta . . .”. S hadd idézzem a jelen értekezésben Fellnerre vonatkozó értékelésemnek egy-egy részletét. „Franz Anton Pilgram legtehetségesebb követője, az Esterházyak dunántúli uradalmának építési stallumában utódja, művészi becsvágyának örököse a tatai mester, Fellner Jakab volt. Fellner előtt Pilgram 1761-ben bekövetkezett halála és az új tatai földesúr birtokbaiktatása után nyílt meg a felemelkedés útja. 1761-ig Komárom megye szolgálatában állott, s bár a tatai uradalom számára is végzett munkákat, szervezőkészsége, úriassága és nem utolsósorban tehetsége révén hamarosan más főrangú megrendelők figyelmét is felkeltette. 1762-ben építette fel a móri Lamberg-kastélyt, mely egy kiforrott építészegység műveként áll előttünk, s azt a francia igazodású tömör, mégis könnyed fogalmazású építészeti irányt jelzi, amelyet Fellner az 1765-ben elkezdett veszprémi püspöki palotán bontott ki teljességében.”

Elnézést kell kérnem Garas Klárától, hogy Maulbertsch majki freskójáról szólva a Maulbertsch monográfiát idéztem az 1955-ben megjelent „Magyarországi Festészet a XVIII. században” c. műve helyett, ahol a vonatkozó keltezési idő még „1771 előtt”-ként említettik.

Mind ő, mind másik bírálóm Harasztiné Takács Marianna javasolja bizonyos, már közzétett szöveg-szakaszoknak rövidítését. Ez éppen a majki műemlék-együttes esetében nem volna helyes, mert a könyv német nyelven fog megjelenni, s a vonatkozó tanulmány egy magyar nyelvű periodikában látott napvilágot. Viszont a göttweigi építkezések feldolgozásánál nagyon is indokoltak tartom, különösen miután Rizzi idézett tanulmánya és előkészületben levő új Hildebrandt monográfiája a tervek nagy részét újra közli, ill. ismételtetn közölni ígéri.

Igen köszönöm Harasztiné Takács Marianna elismerő, gondos és sokszempontú véleményét. Különösen olyan kiemelésekért vagyok hálás, amelyekkel megláttatta a hazai viszonyokban rejlő partikuláris erőket, a magyar régió mássá, gyakran gyatrábbá formáló körülményeit, amelyeknek az építettökön túl, azok belső, bizalmi emberei, s nem utolsósorban az anyagi, gazdasági forrásai voltak okozói. Külön kiemeli Pilgram tervezői kedvét, ritka grafikai készségét, interieurjei benépesítésének finom játékoságát.

Úgy gondolom, hogy a kor társadalmi, politikai, gazdasági háttere — ha nem is rajzoltatott ki éles kontúrokkal az értekezés fejezetkezdő prologusaiban — de e háttér az előtte élő, mozgó, alkotó főhősnek mindvégig szemléletes közege maradt, olyan közeg és háttér, amely a testamentumok, szerződések, utasítások, levelek és nyugták száz és száz apró mozzanatából végül is marandó képpé formálódhatott. A költségvetések és számlák pénzügyi műveletekről, építési anyagokról informálnak, a végrendeletek vagyonokról, kegyes cselekedetekről és zárdába kényszerített gyermekekről, Bécs koldusairól és gazdag polgárságáról, a főrangúak környezetről, az építési anyagtelep állandó munkásainak lakásvizonyairól, vallásos és kézműves társulásokról, atyafiságos kapcsolatokról és az egyháziak számára rótt „önkéntes” adományozások kötelezettségeiről is beszélnek. Ezek az apró életrajzi, eseményjelző adatok tehát *szándékosan* nem kerültek a lábjegyzetek bénító csapdájába, hanem így emberi közelségben, a köznapok örö-

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Voit Pálnak a művészettörténeti tudományok doktori fokozatát adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1978 február 1 hatállyal Voit Pált a művészettörténeti tudományok doktorává nyilvánította.

LÁNCZ SÁNDOR: EGRY JÓZSEF CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

HÁRS ÉVA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Egry József életműve a XX. század első felének politikai és művészeti szempontból egyaránt viharos időszakában bontakozott ki és zárult le. Egry ahhoz a művészgenerációhoz tartozott, amelynek tagjai átértékelték a két világháborút s a modern képzőművészet forradalmát. Ha rövid időre is, fiatalon, fogékonyan tanúja lehetett Párizsban a posztimpresszionizmus kibontakozásának, a századeleji avantgarde születésének. Életének ez az indítása, kora legjobbjaival való találkozása és mindannak a tanulsága, amit a múlt eredményeiből a múzeumokban látott, meghatározta munkásságának további útját. A Keszthelyen, Badacsonyan létrehozott életmű az európai példa és a magyar valóság párbeszédében fogant életművilága sűrítőmánya.

Láncz Sándor disszertációjában a monográfus alaposágával kutatta fel a művész életútjának korábban alig ismert, homályban volt mozzanatait, hogy azok tanulságaiból a művek keletkezésének indítékára, a műben kifejezett gondolat szándékára következtessen. Különösen dicséretes az életmű korai szakaszának feltárása, az 1907–1910-es években keletkezett művek számbavétele, elemzése és jelentőségük felmérése, mellyel nemcsak Egry József oeuvre-je, hanem a hazai művészet e fontos periódusa is új megvilágítást nyert. A disszertációt megelőző, korábbi tanulmányok az életműnek e szakaszt általában figyelmen kívül hagyták, a korai alkotásoknak sem tartalmi, sem formai szempontból nem tulajdonítottak jelentőséget.

Láncz Sándor, e korszak tanulmányozásában alaposan elmélyülve, felhívja a figyelmet azokra a sajátosságokra,

meit és fájdalmaikat, sikereit és kudarcaikat ez a szélesen hömpölygő epikus áramlás hordozza, teszi — engedtségük meg e kifejezés — írói cselekvéssé is.

Kosáry Domokos opponensi véleménye a történetírás, az irodalomtörténet és művészettörténet sajátos viszonyáról, egymásrataltságról s ez esetben a barokk kor váltótermínusának, az 1711. ill. az 1690 körüli éveknek e szaktudományok közötti egyeztetési lehetőségéről fejt ki számunkra igen vonzó nézeteket. Köszönet illeti azért a gondosságért, türelemért, amivel végigtanulmányozta valamennyi e korról írt munkámat és ezek tükrében vont párhuzamot az irodalomtörténettel ill. annak új irányzatával, amely felismeri a XVIII. század fokozatos felépülésének folyamatát, amelyre éppen az építészettörténet ad példát, s ahol fokozatosan érvényesül az egyéni művek, de az egyéni életművek folytatásának kapcsolódása is.

Köszönöm Kosáry Domokosnak néhány ténybeli kiigazításán kívül, hogy rámutatott az értekezés programjának, azaz a téma kidolgozása miértjének elmosódására. Való igaz, hogy ilyen bemutatkozó, a téma-választást indokoló fejezetrész vagy rövid tájékoztatás hiányzik a munka elejéről, s ezt pótolni szükséges. Gondolom, hogy a kötet elejére irandó előszó, vagy bevezetés — amelynek megírása amúgy sem kerülhető el — lesz a legalkalmasabb arra, hogy a könyv hőst bemutassam.

Azt a megjegyzést, amelyet opponenseim a Pilgram iránti elfogultsággal kapcsolatban mondtak, ugyan el kell ismernem, de végül is ezt inkább érdemnek érzem, mint hibáztathatónak egy életmű felrajzolása, az adatok sűrűjéből életre keltett nagy tehetségű alkotóművész bemutatása alkalmával.

Visszatérve Kosáry Domokos hangsúlyos számonkérésére: amely a magyarországi barokk építészettörténet megírását várta ill. várna tőlem, emlékeztetőül hadd idézzem fel Pilgram építőmester félbemaradt, fájdalmasan csonka műveit: Göttweig, Szentgotthárd, Klosterbruck, Vác épületegyütteseit, amelyeket művészi szépségükben és teljes egészükben nem tudott befejezni. Tudjuk „vita brevis, ars longa”.

amelyek Egry József korai munkásságában a nagybányai művészek és a Nyolcok hatásán is túlmutatva, „egy megújuló világ”, az „új osztály” képviselőjének magatartásából fakadtak. (67. l.) Ilyen vonatkozásban Nagy Balogh János festői világgépével, annak zárt magányosságával hozza kapcsolatba, élet és művészet korrelációját ez időszakban a két művész munkásságában hasonlatosnak véli. Tény, hogy Egry 1907–13 körül számos munkás-ábrázolást és önarcképet festett. Zsákoló-, rakodó-, kikötőmunkás sorozatát 1911-ben tett belgiumi útján sem szakította meg, s ez a téma végül a már itthon, 1913-ban festett *Hajórakodókkal* zárult. Ez utóbbi alkotásán a munkaábrázolás problémája már mellékes szerepű, a művészt az alakok térben való mozgása, a fényvel telített atmoszféra megjelenítése foglalkoztatta. A szociális indítású, vagy munkás-sorstudatból eredő ábrázolások sora tehát Egry oeuvre-jében a korai évek viszonylag rövid, 1913-ban már lezáruló periódusára korlátozódik. Jóllehet igaz Láncz Sándornak az a megállapítása, hogy Egry műveinek tartalmát önnön sorsából, személyes élményeiből merítette, e tekintetben Nagy Balogh és Egry művei között mégsem lehet oly közvetlen párhuzamot vonni, mint amilyent Jelölt a dolgozatában feltételez. Nagy Balogh János a művészeti közélettől teljesen elszigetelten, munkásként élve festette műveit. Szűk témaköre kényszerűségből, egyéb lehetőségek hiányából fakadt. Munkaábrázolásaira nem annyira politikai állásfoglalása, vagy a művészi protestálás belső kényszere vezette, mint inkább az a közvetlen kapcsolat, amely életét a mindennapok munkájához kötötte. Művészte mindvégig ebben a mederben folyt. Egry munkásábrázolásainak szociális attitűdjé a *Menhely előtt*, az *Éjjeli menhely előtt*, és az

Ingyenétkezők műveiben, jóllehet saját élete hányatott sorsának mindennapi példáiból fakadt, mégis nyilvánvalóan felfedhető bennük — s erre Láncz Sándor is rámutat — Munkácsy és a müncheni iskola hatása. Későbbi művein, így a *Kikötőmunkások*-on, Meunier példája jut érvényre. Ehhez nemcsak Meunier 1907-ben Budapesten rendezett kiállítása, de Egry 1911-es belgiumi utazása is adhatott közvetlen inspirációt. Egrynél tehát a tapasztalati élményt a megelőző művészeti eredmények is befolyásolták. Nagy Balogh művészetében a hatások — ha egyáltalában számolni lehet ilyenekkel — sokkal távolabbról, közvetett úton érkeztek. Műveiben a jelenség tartalmát elmélyítő, összefoglaló erő a számára adott, egyedül lehetséges tartalom mind teljesebb kifejezéséért folytatott belső küzdelem eredménye. Láncz Sándor elemzésében rámutat arra, hogy „Egry legyőzve az indulás nehézségeit, a származás és az iskoláztatás körülményeiből eredő hátrányát, gyorsan felzárkózott a kor vezető szellemi áramlataihoz.” Képes volt tehát arra, hogy munkásbábrázolásaiban — a megelőző művészeti törekvések tanulságait is felhasználva — általánosabb érvényű megállapításokra jusson, s a közvetlen tapasztalat leíró tolmácsolásán túl a művekben felfedje, vagy legalábbis megéreztesse az „új osztály” szerepét. Kérdés azonban Láncz Sándornak az a feltevése, mely szerint Egry rendkeresésében meghaladta a polgári értelmiség radikalizmusát és zárt kompozícióiban, monumentális alakjaiban eljutott a közelgő forradalom ígéretéhez. (86. l.) Egry nem volt tudatos lázadó, és nem volt forradalmár festő. Származása és a városi proletársors nyomorúságában hánykódó gyermekora ellenére sem tudott kapcsolatba kerülni az elnyomott osztály harcával, a munkásmozgalommal.

Elfogadom Jelöltnek azt a megállapítását, hogy az évtized-forduló munkástípusát Egry fogalmazta meg a zsákolómunkás figurájában. Munkásbábrázolásainak mélyről fakadó, együttérzés, vagy együttélést tanúsító megfogalmazása bizonyosság mellett, hogy korai művein a munkássorssal vállalt közösséget. Ez azonban még nem jelenti a polgári radikalizmus meghaladását, a forradalom igényését, hiszen ugyanúgy elmondhatjuk azt is, hogy Nagy Balogh János a mindenkorai kubikus legjellemzőbb alakjának hiteles megformálója. Úgy vélem, helyesebb, ha Egry korai műveinek társadalmi hátterét és indítékát vizsgálva, Jelölt megmarad annál az objektív megállapításánál, amely szerint a művész „morális-kritikai attitűddel ábrázolta a társadalmi problémát”. (68. l.) Derkovits, Uitz, Dési Huber forradalmi hevültsége és társadalmi elhivatottsága Egry József-re nem jellemző — őszinte emberségének és nagyszerű művészetének teljes elismerése mellett sem.

Ezt a morális-kritikai szemléletet nem haladta meg Egry az 1910-re datált és Vörös igazságnak elnevezett művében sem. Jóllehet a festmény főszereplője, a széttárt kezű, megfeszített Krisztus-figura szimbolikus értelmezésében nem kételkedem, azt azonban vitatom, hogy a mű tartalma a Magyar Tanácsköztársaság forradalmi eszméinek kifejezőjeként értelmezhető. Elfogadom, hogy a kompozíció hátterében, balról ábrázolt gyár és a jobb oldalon megjelenített falusi utcacérszet a munkásság és a parasztság szimbóluma, de túl merész és messzevezető következtetés, miszerint az a munkás-paraszt összefogás jelképe. A konkrét forradalmi vonatkoztatás helyett, az eszmei tartalmat illetően helyesebb volna azoknak az emberi tulajdonságoknak a vizsgálata, amelyeket a korszak haladó polgári művészete általános értelemben jelenít meg.

A közvetlen politikai tettektől távol maradt Egry művészetében is inkább a jelképes megfogalmazás általános értelmű jelentéséről lehet szó, mint konkrét forradalmi utalásról. Érvelése közepette Láncz Sándor is rátapint erre, amikor megállapítja, hogy a képen a „háttér és az előtér szimbolikusan az egész világot képviseli.” (102. l.) Azt a megállapítást, hogy a festmény a „proletárdiktatúra szellemi hatása, befolyása alatt készült”, a jelképes ábrázolás egyfajta értelmezése támasztja alá. A kép elemzése e tekintetben nem eléggé meggyőző, a Vörös igazság címet pedig 1959-ben, a Munkásmozgalmi Múzeum kiál-

lításán ragasztották hozzá. Éppen ezért, amíg további kutatásokkal a mű készítésének indítékai és jelentésének valóságos tartalma fel nem tárható, talán helyesebb volna ezt a festményt is az 1919 után készült biblikus tárgyú művek sorában, azok eszmei világához jobban közelítve értelmezni. Ezeknek az elemzése, a jelképes értelmezések feloldása, a művészettörténet példáival való összevetése mintaszerű és meggyőző erejű.

Ugyanígy kitűnően megoldott és külön figyelmet érdemel a dolgozatnak az a szakasza, amelyben Jelölt Egry József munkásságát, illetve annak egy korszakát a német expresszionizmus törekvéseivel veti össze, miközben az erre vonatkozó korábbi kutatásokat is továbbfejleszt. Körültekintő és alapos érveléssel behatárolja Egry expresszív korszakának körülbelül a húszas évek közepéig tartó munkásságát, és megjelöli azokat a fő műveket, amelyek a korszakot fémjelzik. Ennek során néhány művet igen szemléletesen és szépen elemez, így például az 1923-ban készült *Balaton halászhók* című festményt, mint a periódus főművét. Különösen jó az elemzés színértelmezése, valamint Egry sajátos technikájának, az olajpasztell alkalmazásának és hatásának leírása, magyarázata. Hasonlóan magas szintű a *Szivárvány* képek leírása. Kár, hogy a képelemzéseknek ez az igényessége nem vonul végig a dolgozat egészen és helyenként kifogásolható a leírás pontatlan, vagy nem eléggé szabatos megfogalmazása. Igaz, a dolgozathoz az is kitűnik, hogy Jelölt az életmű mind teljesebb bemutatására törekedett s ezenkívül a műelemzésnél rangsorolásra kényszerült. A főműveknek így természetesen nagyobb figyelmet, gondosabb és pontosabb leírást szánt. Nehezítette dolgát az is, hogy a korai katalógusok, források többnyire nem közölnek a művek mellett készítői évet és méretadatokat, s a képcímek ismétlődése, gyakori azonossága is számos buktató elé állítja a meghatározást végző kutatót. Mindezek ismeretében elismerésre érdemes az a gondos és szorgalmas gyűjtőmunka, mely az eléggé szétszóródott életmű anyagát feltérképezte, s az összehasonlító kutatásokat elvégezve, Egry József helyét a hazai képzőművészet egészében kijelölte.

Láncz Sándor világosan kifejti, hogy Egry József piketúrája, melyet a harmincas évek művészettörténeti értelmezése a posztnagybányai irányzathoz sorolt, a rokon törekvések mellett miben tér el attól. Hangsúlyozza művészetének azokat az értékeit, amelyek sajátosan Egry egyéni művészsorsából és valóságglátásából következtek — így szegényparaszti ösztönös racionalitását, a természetet és a Balatont szimbólummá magasztosító, mítikus szabadságeszményét, azt a jelképrendjét, amely a nap, a fény alkalmazásában véli megtalálni az emberi humánus általános érvényű eszméjét. Meggyőzően elemzi Egry érzelmektől fűtött, szenzualista szemléletét, s rámutat arra, hogy művészetében a vizuális realitás és a kompozíciós rend egysége, „egy általa abszolútultá vált törvény, az emberi szabadság természetétől ihletett, a társadalmi viszonyoktól függetlenített ideájának” kifejezésében jut érvényre. Helyesen állapítja meg a különbséget a posztnagybányai festők, valamint Egry és Derkovits valóságglátása között, majd Egry balaton korszakának általános érvényű humanitás-szemlélete és Derkovits tudatos proletár-szabadság eszménye között.

Egry munkásságának az egyetemes európai művészet áramába való kapcsolódásáról már nem ennyire körültekintő és egyértelmű Láncz Sándor fejtegetése. Helyes ugyan az a megállapítása, hogy „a harmincas évek elejének Magyarországon a non-figuráció útjai szellemi okokból el voltak rekesztve.” Köztudott, hogy művészeti közéletünket a húszas évek közepétől általános dermedtség, és reakciós szemlélet uralta. A képzőművészet európai színpadán játszódó új törekvések és avantgarde művészeti szellemiség a hazai kiállítótérnek hivatalos nyilvánossága elé nem igen léphetett. Igaz az is, hogy a legjobb tehetségek, haladó művészeink közül számosan válassztották az emigráció útját — a Tanácsköztársaság bukása után erre többen politikai szereplésük miatt kényszerültek — és így konstruktivista, expresszionista, absztrakt törekvéseik nem a hazai talajon, hanem a kortárs külföldi műhelyekben bontakoztak ki. Ezeknek híre,

hatása és — mint a mai kutatások számos eredménye is bizonyítja — műveik egy része is eljutott a haladó hazai művészeti köztudathoz. Éppen ezért nehéz lenne elhinni, hogy Egry — mint ahogy Lánicz Sándor véli, „nem ismer-te azokat”. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy Egry maga zárkózott el azoknak a törekvéseknek a befogadásától, amelyeket művészi meggyőződése ellen valónak érzett. Az ő valóságélménye szorosabban kötődött a természet-hez, a tájban megtalált rend és harmónia eleve adott törvényeihez, mintsem hogy azokat számára idegen újakkal felcserélni kívánta volna. Ahogy Németh Lajos írja erről: „Egry, a szegényparaszt-ivadék, a balatoni vincellérházban paraszti sorsot élő festő sokkal ruszti-kusabb egyéniség annál, minthogy az anyag immateria-lizálásában, jelle absztrahálásában elmenjen odáig, mint tette a kubizmus harmadik fázisa, vagy akármelyik non-figuratív irány.”

A húszas évek közepétől Egry József festését az korszak avantgarde törekvéseinek sajátosan értelmezett felfogása jellemzi. A szerkezet, amely korai művein hatá-rozott formákban, éles kontúrokban jelentkezett, ezután a belső rend rejtett építőeleme lett és a mindent átjáró, átlényegítő fény szerepében jutott érvényre. A formát, színt, fényt feloldó atmoszféra és változó jelenségeinek megfogalmazása közepette Egry a természet panteisztik-us, alázatos tisztelőhöz jutott el. Balatoni korszaká-nak e második szakaszában műveit a felfokozott érzel-mek belső hevülete fűti. Lyonel Feininger művészetével is inkább ennek alapján lehet rokonságba hozni. Később, a harmincas évek második felében, Egry érett korszaká-ban, a fény szerkesztő szerepe műveiben még hangsúlyo-sabbá vált a „tér” és a „végtelen” festői megfogalmazá-saiban. Ebben a színeket is szerkezeti és jelképi értele-mben használta. Módszere ilyen vonatkozásban a nonfigu-ratív festőkéhez hasonlatos. Csakhogy amíg azoknál a szín építő szerepe a konkrét tárgyi valóságtól elvonatkoz-tatva érvényesül, addig Egrynél a fénytől átjárt, azzal azonosan értelmezett szín a jelenség belső tartalma lett.

Egry József balatoni visszavonultságában nem ma-radt érintetlen a korszak képzőművészetének általános európai hatásaitól. Ezeket azonban sajátos, egyéni látása, életszemlélete szerint olvasgatta be művészetébe. Lánicz Sándor dolgozatában — mint erre az előzőkben is utal-tam — meggyőzően elemzi Egry és a német expresszio-nizmus kapcsolódó és eltérő vonásait. Körner Éva meg-állapítására hivatkozva megkérdőjelezi az „expresszio-nizmus” kifejezés használatának jogosságát is a magyar képzőművészetre vonatkozóan. Később, Egry kompozí-ció „alapforma keresését” elemezve, hivatkozik Bran-cusi, Arp, Max Bill hasonló törekvéseire. Mindezen túl jó lett volna a dolgozat záró, az életmű egészét értékelő fejezetében a művésznak az egyetemes művészet egészé-ben betöltött helyét még pontosabban, még konkrétab-ban megjelölni, illetve körülírni. Mindezt azonban a dol-gozat publikációra való előkészítése során, a rendelke-zésre álló bőséges adatanyag és ismereteinek birtokában. Jelölt még könnyen elvégezheti.

Összegezésül elmondható, hogy Lánicz Sándor: Egry József című értekezésének elkészítésével, az életmű fel-dolgozásával a választott témában széles körű kutatáso-kat végzett. Ennek eredményeképpen mind a művész munkásságáról, mind a korszak hazai képzőművészetéről eddig publikált ismereteket továbbfejlesztette és számos új adattal, megállapítással gazdagította. Munkája mind-emellett fontos anyagot szolgáltat a korszak és az életmű további, más szempontok szerint folytatható kutatásai-hoz is.

Az értekezést kandidátusi fokozat elnyerésére jónak, alkalmasnak tartom és azt a fentiekben vitatott kérdések ellenére is elfogadom, illetve a Bíráló Bizottságnak elfo-gadásra javasolom.

POGÁNY Ö. GÁBOR OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Hálás, izgalmas témát választott, kapott Lánicz Sándor, amikor kandidátusi disszertációként egy Egry Józsefről szóló monográfia megírására vállalkozott. A

XX. század első felének magyar művészettörténetében a „balatoni remete” életműve nemcsak hogy rendkívül jelentős helyet foglal el, ám egyúttal alkalmat ad a ko-rabeli művelődés lényeges vonásait is felvázolni, érvé-nyes megállapításokra ösztönöz szellemi életünk alakulá-sának egész akkori menetét illetően, de bizonyos mérté-kig az azóta eltelt évtizedekre vonatkozóan is, ha vizsgá-lat tárgyává tesszük, milyen szerepet töltött be Egry József az elmúlt harminc esztendő folyamán a szakmabe-liek és a közönség tudatában. Lánicz Sándor jól tudott élni azzal a lehetőséggel, amit a tárgyválasztás nyújtott neki; az eddig felkutatott, mostanáig napvilágra hozott adatok birtokában sikerült optimálisan rekonstruálnia Egry József pályaképét, az oeuvre rendszerezésével, az életrajzi adatok egyeztetésével érzékeltetni tudta mes-terünk művészetének belső fejlődését, külső meghatáro-zóit, a hazai és az európai helyzethez való viszonyításával érdekes panorámát nyitott a tárgyalt problémák mögé. Amiről a dolgozat olvastán a művészek, műtörténészek, műértők, műbarátok, tájékozódni vágyók eligazítást kapnak, az hozzásegít Egry József munkásságának, korá-nak, századunk haladó szellemű művészeti törekvéseinek a megértéséhez, a gazdaságosan adagolva is teljesértékű, okosan fogalmazott képelemzések bevezetik Lánicz Sán-dor írásának tanulmányozóit a festő műhelyébe.

A disszertáció egy tudománytörténeti bevezetővel kezdődik, majd a körütekintően, lelkiismeretesen össze-állított életrajzzal folytatódik. Ez az életrajzi áttekintés a dolgozat legkiegyenlítettebb, legteljesebb, legsikerül-tebb fejezete, jó példa arra, hogyan kell az összegyűjtött adalékokat fontosságuk szerint osztályozni, s az esemé-nyek pusztá felsorolásán túl már a biográfiai ismertetéssel együtt a találó bibliográfiai utalásokat is a tárgyalt mű-vész egyéniségének és művészetének mind markánsabb jellemzésére felhasználni. A szerző huszonnyolc gépelt oldalon egy igen jól sikerült kismonográfiát írt Egry Józsefről. Ezután hat további fejezetben tárgyalja az életmű alakulását az első zengéktől a pálya végéig. Gon-dos mérlegelés, alapos nyomozás után a fellelhető és dokumentálható képeket időrendbe szedte, s formai-tartalmi sajátságuknak megfelelően a mester életútja által indokolt változások szerint csoportokra szakaszolta. Az eddigi Egry-tanulmányokhoz viszonyítva ez a hat fejezetre fűzött beosztás újszerű koncepciót jelent, mert azelőtt többnyire két részt különböztettek meg a műtör-ténészek mesterünk művészetében, az úgynevezett korai periódust, majd a sajátosan balatoni korszakot. Lánicz Sándor ezen a két szakaszon belül mutat ki további három-három egymástól megkülönböztethető fejlődési állomást, bár a Balaton melletti rendszeres munkálkodás kezdetétől ő is hangsúlyozott fordulatot észlel. A jelölt sok olyan megfigyelést közöl a kronologikusan elemzett művekről, ami elfogadhatóvá teszi az oeuvre többlépcsős értelmezését, ugyanakkor viszont az Egry József képeiről szóló fejtegetések — amint azok egymás után következ-nek — végül is szerves folyamattá állnak össze az elsőktől az utolsókig. A dolgozat legfőbb érdeme éppen annak világossá tétele, hogy Egry József emberi-művészi maga-tartásában, alkotómódszerében ugyanaz a felfogás, hiva-tástudat, intellektuális karakter, érzékeny lelkület nyilat-kozott meg végig a pálya egész ívén, s ha festőnk meg-jelenítő képességei, kifejező eszközei gazdagodtak, ár-nyaltabbak lettek közel félévszázados aktivitásuk során, a mondanivaló tartalma, a meggyőződés őszintesége, az igazságérzet következetessége egységbe vonja a külön-böző időszakban készült művek szellemiségét.

Aki kézbe veszi Lánicz Sándor disszertációját, közvet-len kapcsolatba kerül Egry Józseffel, részt vesz festőnk nehéz életének gondjaiban, tanúja lesz egyénisége kiala-kulásának, megértheti sajátos színvonalának természetét, a látomásos fényfestés varázsát, nyomon követheti mes-terségbeli tudásának, a piktúra, a rajzművészet magas-színvonalú műveléséhez szükséges szakmai készségeknek a kibontakozását. A kézirat egészéből az olvasó elé lép egy szellemében rendkívül megható, egyúttal megnyerő, harmónikus festészet megteremtőjének az alakja, aki angyali derűt árasztott műterméből a történelem egyik legsötétebb emberöltőjének dermedt légkörébe. S ez a

megnyugtató, reményt keltő sugárzás nemcsak keletkezésének körülményeihez viszonyítva volt vigasztaló, meghitt barátságos, szorongást feloldó, nem csupán a környezeti nyomásztó jelenségeihez mérten, az embertelenség éjfékete árnyai kontrasztjaként minősült biztatónak, mert szilárd belső rendje, csengő tisztasága tette azzá. Tévedés lenne azt hinni, hogy az önsajnálataból menekülő tehetség elvágyódása táplálta ezt a művészetet, mely az optimista tüntetés szerepkörében akarta volna elfeledtetni a rémült lelkekkel a nyersdalú jelent. Az élmény és a szándék vezette el Egyr Józsefet az erős új hangzatok kidolgozásához — a természet elemi élménye, a művészi vallomás hitelesítésének tisztos szándéka.

A szaktudomány és a közvélemény hálás lehet Lánicz Sándornak, mert értekezésében megszabadította Egyr Józsefet a mellékes élettrajzi motívumok terhetől. Az itt megjelent forráspublikációk, levelek, naplórészletek nyomán túl sok esett már a téli tüzelő beszerzésének nehézségeiről, a családi bajokról, betegségről, a stupid kortársak elkedvetlenítő viselkedéséről, szerzőnk ellenben kétségtelenné tette, hogy mesterünk szívós munkája az általánosabb bajok orvoslása módját a művészet törvényszerűségeinek az érvényesítésében találta meg, az önmegtartóztatóan gazdaságos festői eljárások mind racionálisabb alkalmazásában. A példás műgond, az egyetemes érvényű valóságosság, a tántoríthatatlan hivatásérzet képvisítette Egyr Józsefet arra, hogy a zavartalan összhangot láthatóvá tegye. Lánicz Sándor azt is bebizonyította, hogy Egyr József végso vizuális szentenciáinak társadalmi vonatkozásai is vannak, működését töretlen céltudatosság irányította, amiben megalkuvástalan művészi meggyőződéséhez a világról alkotott véleményének is meghatározó köze volt. Mintha az emberiség sorskérdései személyesen is érintették volna, a jóság, szépség, állandóság érzetével töltötte meg munkáit, figurái gyakran egyének és közösségek életformájára utaltak, jelképrendszerében öröklött kényszerek, ősi helyzetek, érvényes szokások, szakadatlan küzdelmek, lelki tulajdonságok nyertek megfogalmazást. Századunk első felének közéleti atmoszférája, eseményeinek sokszor próbára tevő kimenetele őt is befeléfordulásra, légmentes elvonulásra készíthette volna. Az alkotó értelmiség most, a XXI. század felé közeledőben olykor felmentést kap az elidegenedésért. Egyr József nem szorult rá arra, miszerint is kegyesen megengedő mondatok hangoztatása mellett feloldozásban részesüljön, amiérthogy megriadt volna a kísértetek-től; csapot-papot felejtve ugyanis nem folytatott l'art pour l'art-os struccpolitikát, nem tért ki az értelmes álláspontot, megnyugtató, bizodalmat terjesztő életszeretet szolgálata elől. A nép ismerete, a természet közelsége, a barátok ragaszkodása, tisztelői érdeklődése — a rideg feltételek közepette is — megerősítette őt festői elhivatottságába, a képzőművészet maradandóságába vetett hitében.

A monográfia arányos szerkezetének csomópontjain Lánicz Sándor szerencsés kézzel vázolja fel azokat a történelmi, poitikai folyamatokat, melyek Egyr József eszmélkedése, majd művésszé érése, mesterré növése idején a magyarországi közállapotokat, a kulturális jelenségeket jellemezték. A feudális csököttség, a gazdasági, izlésbeli elmaradottság, a szinte már kortévesztő haladásellenesség, az elvtelen megalkuvás, a világnézeti bizonytalanság érzékeltetésére jól válogatott kádenciákat hoz fel. Ki kell emelni azt az észrevételt, mely szerint a két világháború között garázdálkodó ellenforradalom kádereit a tízes évek elején, a liberalizmus felszámolásakor Tisza Istvánék nevezték ki. A szerző a lényegre mutat rá arról a szükség-szerű különbségről szólván, ami a húszas, harmincas esztendőkből a hazai és a külföldi progresszió struktúrájában bekövetkezett. Dialektikus érveléssel arra a következtetésre jut, hogy — néhány pályatársával együtt — Egyr József akkor az európai korszerűség sajátos magyar válfaját valósította meg. Igaz, a kandidátusi disszertáció terjedelme nem engedte meg neki, hogy a köztörténelem, kultúrhistoria apróbb részleteinek a felsorakoztatásával közelebből is szemügyre vegye a kor szellemi életének ellentmondásait, tárgyköréhez így is elég eszméltető tájékoztatást ad.

A historikus józanság inkább csak akkor hagyja el, amikor művészetelméleti magyarázatokkal kíséri Egyr József festészetének erényeit, eredeti vonásait. A legszembetűnőbb e téren a „kozmosz”, „kozmosz”, „vegetelen”, „panteisztikus” szavak gyakori használata, az, hogy Egyr József dolgainak transzcendentális jelleget tulajdonít. Értekezésének összegező soraiban azt állítja, hogy Egyr „az egvént a panteisztikus értelemezett kozmosz részévé emeli.” A mondat elején azt is leszögezi, hogy miképpen: „a fény összetartó, konstruktív erejére építve” — amivel rögtön meg is cáfolja az idézett konklúziót.

A kozmoszsal, a kozmikkussal sok baja van humán értelmiségünk egy részének. Az úrhajózás — úgy látszik — könnyelmű nagybolozáshoz szoktatja azokat, akik a fizikusok, csillagászok, műszakiak szakértelme nélkül pislognak az ég felé. Vitathatatlanul nagy eredmény száz-negyven napon át földünkön átlagban kétszáz kilométer távolságra egy kísérleti műhelyben keringeni, élni, munkát végezni; embert küldeni a Holdra, úrszondát a Mars, a Vénusz megkutatására. Ám mindez még a pararendszerben történik, a mi galaktikánk egyik kisebb egységének a határai között. S hány galaktika forog, robban, oszódik a kozmoszon, a világegyetemen belül. A Balaton egésze, légköre, tükrében megsokszorozódó mennyboltja — a kristályos fénytörések káprázatával felfokozottan is — még messze van a távolabbi tejutaktól. Az ember lelki nagysága éppen abban rejlik, hogy ágaskodás nélkül, a maga parányi létének a keretei között is képes a beláthatatlan méretekre és ismeretlen csillagképekre is érvényes szellemi értékeket teremteni, nemes eszméket megfogalmazni. Egyr József inkább talán megcáfolta a semmire se kötelező mindenségbe való elrejtőzés szükségességét, a földön, a tónál megtalálhatónak demonstrálta a messzeszálló képzelet hatalmát. S ezt nagyon is kézzelfoghatóan végezte el, festékekkel, tussal, ceruzával vászonra, papírra. S mert volt elegendő tehetsége arra, hogy mikrovilágát egyetemessé tágítsa, feleslegessé tette az idealista legendákat.

Ilyetén szakpublicisztikai általánosítás Egyr József panteizmusáról beszél. Lánicz Sándor is csatlakozik az akként vélekedőkhöz: (1924—29 között) ... „a megnyugtató és a kiteljesedő korszaka Egyr József művészetében, amikor a természet elemeivel való bírkózás helyét egy szinte vallásos illetettségű panteizmus foglalta el.” Tételét Egyr József saját szavaival hiszi igazolhatni: „Aki pedig az étellel, a nagybetűs Élettel kapcsolatba kerül, nem tehet mást, minthogy újjong és mámoros, mert megadatott neki az a csoda, hogy élhet, hogy láthatja a reggelt, a párás Balatont, hogy láthatja a napot, hogy láthatja az őst és a tavaszt” ... végül „még szívárványt is láthat az ember”. Amennyiben festőnk csodáról emlékezik, azt semmiképpen se lehet teológiai tartalmúnak tekinteni, s ezért a lelkesítő látvány nem is ölt benne „vallásos színezetet”, megmarad az érzékelés gyönyörének. Panteista attól lesz valaki, ha a természetet elválasztja az embertől, környezetétől és fetisizálja a természeti jelenségeket, függetleníti az észlelőtől, annak érzelmétől, képzetétől. A külföldi és hazai szerzőknek Lánicz Sándor által a panteizmus ügyében idézett passzusai valóban hangzatosak, de még se tudják a festőket áttelepíteni az érzékeletti szférákba. Hiszen ebben Egyr paradoxonjai se segítenek: „Aki belép a természetbe, az elvesztí reális valóját”. Minél közelebb jut az ember a természet lényegéhez, annál jobban távolodik a természetől magától.” Mert ezek az alkotásmódszertani folyamatok Perugino táji háttereire, Greco viharos Toledoja éppúgy vonatkoznak, mint Van Gogh „képorganizmus”-teremtő analíziseire.

Többször is előfordul, hogy a művészi munka több százados gyakorlatában szokássá vált, a megjelenítésnek, a kifejezésnek, a mesterek vallomástevő önkényének gyakran tipikus eljárásait a disszertáns valamiféle legújabbkori vívmánynak állítja be. Amiként úgy tűnhet szövegéből, hogy a táj mint a lelkiállapot tolmácsolója Ph. O. Runge, C. D. Friedrich óta jön számításba, s az is „modern patent”, hogy „a művész a maga egyéniségét mindinkább a téma fölé helyezi.” Ugyanígy a romantika, az expresszív megnyilatkozás, általában a természetfesz-

tés, ama divatossá vált „szimbólumteremtő erő” Lánicz Sándor fejtegetései során olykor a megadott időhöz kötött kategória, meghatározott személyek privilégiuma. A tényektől eltávolodó fogalmak, a határozatlan jelentésű műszavak néhol a sokat sejtető esztétizálás vidékére viszik a szöveget, ami árt a gazdag és érdemes mondanivalónak. Magyar hazánkban mostanság tért nyer a különböző művelődéstörténeti diszciplínák művelői között egyfajta neozsellemtörténeti irányzat, kár lenne az Egry Józsefről szóló és konkrét anyagban bővelkedő dolgozatot homályos pontokkal terhelni. Materialista magyarázattal bizonyára tisztázni lehet azt a néhány légnemű értelmezést, mely meg-megtöri a szakszerűséget. „Egy nagyméretű egyetem jelentésrendje”. Cézanne, Egry, Kmetty, Derkovits kékjeinek transzcendenciája. „A szorongatástól való szabadulás kozmikus mítosza”. Stb.

Vannak még a kéziratban kijavítandó tollhibák, hiányos vagy egyoldalú információkból származó kisebb tévedések, s akad néhány vitatható állítás. Ezek észrevételezése nem annyira az opponens, mint inkább egy nyomdai előkészítést végző lektor hatáskörébe tartozik. Mutatóba valamit ezek közül hasznos lehet felemlíteni.

Bornemisza Géza, Boromisza Tibor egy es-zével írta a nevét. (49. o., 215. o.)

Kisfaludi Strobl Zsigmond viszont nem írta üpszi-onnal, i grec-ek. (214. o.)

Brügge vagy Bruges. (74. o.)

Erle Loran idézete nem vonatkozik Cézanne egész életművére, csak az öregkori kompozíciókra. (100. o.)

A grünewaldi emlék talán mégse lehetett számottevő Egry balatoni koloritjának megjelenésében, mert akkor még sok mindent fel kellene sorolni, Madarász Viktor „Dobozi”-ját, Csontváry Kosztka Mihály Tivadar képeit, stb. (149. o.)

Persze, vannak ennél fogasabb problémák is.

A kiválasztott idézeteket helyenként nem kellene mindenestül készpénznek venni... A megizmosodott munkásmozgalom, tehát a szocializmus és a polgári radikalizmus bátorítja fel az egész modernséget — közli Komlós Aladár. Nem kívánható tőle, hogy különbséget tegyen ilyen és olyan modernség között. (37. o.)

Az egyik kolleganő „elemzése” Hans von Marées-re, Puvis de Chavannes-ra, és ugyanott a Nabis-ra vonatkozóan önmagában sem állja meg helyét, Egry Józsefhez igazítva még kevésbé. (12. o.)

Amennyire elfogadható Egry korai képeinek Steinlenével való rokonítása, annyira kétséges Matisse, Puvis de Chavannes, Gauguin stílári befolyása. (51. o.)

A vonal, a kontúr jelenlétét Ferenczy Károly és Puvis de Chavannes festményein alaposabban kellene szemügyre venni. (62. o.)

Az ellenforradalom utáni első években is ellenforradalom volt (109. o.), miként Fränkel szerződése nem „eredményezte” azt, hogy Egrynek a műkereskedő számára szállított képei elnagyolttá váltak.

Nem felel meg a művészettörténeti tényeknek az, mintha a magyar nép csupán Egry, Derkovits, Dési Huber művészetében jelent volna meg. (141. o.)

„A harmincas évek elején” a fasizálódás felgyorsulása és a szentendrei elvont irányzat megjelenése nem hozható szinkronba. (151. o.)

Bármennyire indokolt is, hogy egy monográfus elfogult legyen dolgozata hősének irányában, nem szabad erőnyeit monopolizálni. Ama harmincas évek elejével kapcsolatosan nem vonható kétségbe, hogy volt *ideája* — mondjuk — Kernstoknak, Szőnyinek, Bernátnak, Berénynek, Nagy Istvánnak, Kosztának is, a szabadságvágytól, az emberi humánumtól (pleonazmus) egyikük sem távolodott el. (152. o.)

Lánicz Sándor értekezésének egészében, írásának egyes részleteiben — talán akaratlanul — azt sugalmazza, hogy Egry Józsefet a sajnálatosan elterjedt „proletárfestő” címkéjével ruhazzák fel a tájékoztatlanabbak. Mesterünk „proletárszármazása” nem felel meg a szociológiai képletnek, de a társadalomtörténeti lényegnek sem. Az apa földönfutóvá lett szegényparaszttól házmester lett, a gyárhoz, az ipari munkássághoz nem került közel. A fiatal Egry élményei nem az új osztályá szerveződő, termelő

tömegekhez kapcsolódtak, hanem a kallódó, ide-odavetett nincstelenséghez. A népkönyhák, menhelyek táján a nyomor látványa, átélése mély sebeket ejtett benne, őszintén átérezte a szociális kiszolgáltatottság szörnyűségeit, ami szívből jövő vallomásokat váltott ki belőle. Ám az üzemek mindennapjai, a proletáriátus politikai küzdelmei során összekovácsolódott közösségek ereje nem ellensúlyozhatta szánalmát. A hatvan év előtti forradalmak hónapjai nem voltak elegendőek ahhoz, hogy a munkásmozgalom történeti feladatának bizonyossága meggyőződéssé váljék a tudatában. Ezért az „Ingyenétkezők”, a „Műhelyben”, az „Éjjeli menhely előtt”, de még a „Vörös igazság” sem elég nyomós érv a proletárjelleg jelentőségének eltűlésére. Aminek a hangsúlyozása már csak azért is megalapozatlan, mert hiszen a disszertáció konklúziója szerint Egry József piketúrája „a társadalmi viszonyoktól függetlenített ideájának a kifejezése”. Hogy a szerzőnek ez a mondata mennyire nem helytálló, annak — szerencsére — ellentmond a monográfia egésze.

Lánicz Sándor tanulmányának jegyzetanyaga külön is eszméltető olvasmány. Az oeuvre-katalógus maga is tudományos fegyvertény, igaz hálára kötelezheti a korszak kutatóit, műzeológusait. Az irodalomjegyzék elég terjedelmes; kis utánjárással egy sor szélesebb kitekintést nyújtó, a korabeli művészeti élet összképére jobban rávilágító cikket lehetne még felsorolni.

Lánicz Sándor Egry Józsefről szóló disszertációja a művészettörténet tudományok kandidátusa fokozatának elnyerésére mindenképpen méltó.

LÁNICS SÁNDOR VÁLASZA

Tisztelt Bíráló Bizottság, Tisztelt Vitaülés!

Először is őszinte, hálás köszönetet mondok opponenseimnek, Hárs Évának, a művészettörténettudományok kandidátusának és Pogány Ö. Gábornak, a művészettörténettudományok kandidátusának azért az elmélyült munkáért, amelyet disszertációm bírálatára fordítottak és nem kevésbé azért a jóindulatért, amellyel elért szerény eredményeimet értékelték. Hosszú évek munkájának eredményét magas szakmai fórum előtt vitára bocsátani nagy megtiszteltetés, de egyben nagy próbatétel is. A téma, melyet választottam, Egry József művésze, az ún. szép, de nehéz témák közé tartozik. Ki ne ismerné Egry csodás, lehelletfinom „balatoni” képeit? Mi sem volt tehát egyszerűbb, mint művészüket a „balatoni festők” kategóriájába sorolni: számszámra sorakoztak az írások, cikkek, az ún. „színesek” — elsősorban a harmincas és a negyvenes években, majd számuk mintegy tizenöt évi halgatás után újból megnőtt, megragadva a különböző bemutatkozások, majd később az évfordulók és más események alkalmát, hogy ezt a — mindjárt tegyük hozzá — meglehetősen felületes vélekedést terjesszék. Arról nem sok szó esett közel két és fél évtizeden át, hogy Egry már a Balaton mellé kerülése előtt majd két évtizedes festői múltja tekintett vissza, s nem is eredménytelen évtizedekre. Ezért különösen nagy öröm számomra, hogy tisztelt opponenseim bírálaikban egyetértettek koncepciómmal a pályakép tagolásában, a pályakezdés szakaszainak méltatásában: egyetértésük, helyeslésük a választott témája iránt elfogult kutatót megerősítik állásfoglalása helyességében. Jónéhány olyan konkrét tanácsot, javaslatot vetettek fel, amelyekkel egyetérték és amelyeket már igyekeztem hasznosítani.

Első kérdésként azzal a mindkét tisztelt opponensem által említett problémával szeretnék foglalkozni, melyek Egry József festészetének jellege körül vetődtek fel. Pogány Ö. Gábor szerint „Lánicz Sándor — talán akaratlanul — azt sugalmazza, hogy Egry Józsefet a sajnálatosan elterjedt 'proletárfestő' címkéjével ruhazzák fel a tájékoztatlanabbak. Mesterünk 'proletárszármazása' nem felel meg a szociológiai képletnek, de a társadalomtörténeti lényegnek sem.” Hárs Éva szerint „Egry nem volt tudatos lázadó és nem volt forradalmár festő. Származása és a városi proletársors nyomorúságában hánykódott gyer-

mekkora ellenére sem tudott kapcsolatba kerülni az elnyomott osztály harcával, a munkásmozgalommal." Ehhez kapcsolódva megkérdőjelezi azt a következtetésemet, hogy Egry — korai műveiben, elsősorban a tizes évek fordulóján festett Kikötő-Rakodómunkás-sorozatban — meghaladta volna a polgári értelmiség radikalizmusát. Mielőtt védeni kívánnám értelmezésemet, fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy a kortársi polgári radikalizmus meghaladását kizárólag az 1910 körüli évtized-forduló idejére tartotam érvényesnek. Így semmiképpen sem vonható le munkámból olyan következtetés, mintha Egrynek ez az időben-korban behatárolt magatartása magára az életműre vonatkozna, hiszen az már az 1918–1919-es forradalmi korszakban sem érvényes. Még kevésbé lehet az 1910 körüli művész-magatartás minősítéséből arra következtetni, mintha az életművet proletárművészi jelzővel illethetnénk; én magam ezt a jelzőt egyetlen korszakára nézve sem használtam. Számolni kell persze avval, hogy a polgári társadalommal megszületett a közösség és az egyén ellentéte az individualitás nagymérvű, addig nem ismert fejlődésének lehetőségével. Ezzel mód adódott arra, hogy az egyén — a beleszületett csoport vagy közösség érdekeitől esetleg eltérő módon — értéket *vállasszon* a maga számára. Egyértelmű azoknak az értelmiségieknek az esete, akik a munkásmozgalom közösségéhez csatlakoztak, s ebben az új közösségben új értelmet találtak életüknek. Akik nem csatlakoztak, azoknak is megvolt a lehetőségük, hogy életük egyik vagy másik szakaszában különböző okoktól vezettetve felismerjék, hogy csak az a másik, az az új közösség — melybe ők nem tartoznak bele — képes az értelmes életet biztosítani. Nos, ezek túlhaladták a polgári társadalom lehetőségeit, túlhaladták annak legradikálisabb megítélését is, mert *változást* követelnek: felébred bennük a vágy, hogy egy új közösséghez tartozzanak, s ennyiben túlhaladják a polgári értelmiség radikalizmusát. Egry ezekben a műveiben és abban a konkrét történelmi pillanatban — tehát nem általában és nem egész életművében — meghaladta a polgári értelmiség radikalizmusát, mert e művekben a társadalmi-történelmi képződményeket valódi lényegükben, mint *emberek közti viszonyokat* ragadta meg. Annak ellenére tehát, mint Pogány Ö. Gábor írja, „a fiatal Egry élményei nem az új osztályra szerveződő, termelő tömegekhez kapcsolódtak, hanem a kallódó, ide-odavetett nincstelenséghez...”, vagy ahogy Hárs Éva mondja: „Derkovits, Uitz, Dési Huber forradalmi hevültsége és társadalmi elhivatottsága Egry Józsefre nem jellemző”, Egry 1910-es évek körüli alkotásaira változatlanul érvényesnek érzem az elmondottakat. Pogány Ö. Gábornak igaza van akkor, amikor azt írja, hogy „... a hatvan év előtti forradalmak hónapjai nem voltak elegendőek ahhoz, hogy a munkásmozgalom történeti feladatának bizonyossága meggyőződéssé váljék tudatában.” De azt hiszem, munkámból világosan kitűnik, hogy Egry ezekre az évekre már messzi sodródott a korábbi magatartástól, s éppen az 1918–1919-es évek más jellegű, új életének megalapozásával teltek el. Így nem tartottam indokoltnak összevetését azzal az Uitzal, aki 1918–1919-ben lett művészként tudatos forradalmár, sem Derkovits-csal vagy Dési Huber Istvánnal, akik egy 1919 utáni új művésznemzedék forradalmár alakjaiként léptek fel.

Íde kapcsolódik Hárs Éva megállapítása, mely szerint „jóllehet igaz Lánicz Sándornak az a megállapítása, hogy Egry műveinek tartalmát önnön sorsából, személyes élményeiből merítette, e tekintetben Nagy Balogh és Egry művei között mégsem lehet közvetlen párhuzamot vonni, mint amilyet a dolgozat feltételez.” A dolgozatban ez áll: „Sem Fülöp Lajos, sem Bölöni nem figyelt fel a Nyolcak mellett arra a két művészre, akik abban az időben elkülönülten, egyáltalán más magatartást képviselve dolgoztak. Mindketten egy megújuló világ hírnökeiként az új osztály képviselői ebben az időszakban: a kispesti szobafestő, Nagy Balogh János és a zalai agrárproletárvadé, Egry József. Kettejük festészete más gyökerekből táplálkozott — s így más rendet revelál.” (67. l.) Azt hiszem, világos, hogy az elmondottak nem a két művész közötti kapcsolatra utalnak, hanem csak a pályakép egyfajta korhoz kötött analógiájára. Egyetértek különben avval, ahogy Hárs Éva Nagy Balogh János és Egry József pályaképének különbö-

zóságát jellemzi, de én magam nem láttam indokoltnak, hogy ezzel behatóbban foglalkozzam; csak a kortárs kritikai reagálás kapcsán idéztem együtt a két művész példáját.

Legyen szabad itt egy kicsit megállni, s két, az újabb kutatások során felszínre került tényit is megemlíteni. A dolgozat elég részletesen találja az Éjjeli menhely előtt című képnek, Egry művészte legelső periódusa e főművének előképeit — utal Steinlenre, Munkácsyra, s rajta keresztül közvetve, de müncheni élményein át közvetlenül is a századvég német piktúrájára. Az alakok elrendezéséhez még egy forrásra bukkantam: a korabeli, század eleji francia politikai karikatúrára. Az Assiette au Beurre című francia satirikus lap 1907. február 23-i számában jelent meg Naudin rajza, „A leves”, „A munkásnyugdíjakat várva” alcímmel, amely sorbanálló, szegényesen öltözött férfiakat ábrázol. Egry, akinél a téma és a kompozíciós típus először 1904-ben jelent meg, és aki 1906-ban járt Párizsban (nem rekonstruálható pontosan, hogy ott mit ismert meg), tulajdonképpen egy, az adott időben Európa-szerte felbukkanó, Franciaországtól és Belgiumtól Romániáig terjedő képtípus egyik első megfogalmazója volt. Társadalomkritikai érzékére, a szegények gondjainak megértésére még egy analógiával szolgál az Assiette au Beurre: az 1904 május 28-i számában megjelent rajz, Flores alkotása két beszélgető polgárt ábrázol, az egyik kezében a „Le Petit Journal”, „Ezek a disznó munkások már megint sztrájkolnak” aláírással. A két alak megfogalmazása Egry több rajzán tér vissza Párizsban és közvetlenül hazatérése után készült rajzaiban.

Hárs Éva felveti a Vörös igazság című képpel kapcsolatosan: „Jóllehet a festmény főszereplője, a széttárt kezű, megfeszített Krisztus-figura szimbolikus értelmezésében nem kételkedem, azt azonban vitatom, hogy a mű tartalma a Magyar Tanácsköztársaság forradalmi eszméinek kifejezőjeként értelmezhető.” Majd így tovább: „A konkrét forradalmi vonatkoztatás helyett, az eszméi tartalmakat illetően helyesebb volna azoknak az emberi tulajdonságoknak a vizsgálata, amelyeket a korszak haladó polgári művészete általános értelemben jelenít meg.” Valószínűleg félreértésről van szó, mert a dolgozat nem írja, hogy a mű a Tanácsköztársaság forradalmi eszméinek kifejezőjeként értelmezhető, hanem „... a mű az első magyar proletárdiktatúra szellemi hatása, befolyása alatt készült.” (101. l.) Majd így tovább: „A háttér és az előtér szimbolikusán az egész világot képviseli; de az is jellemző, ahogy ez a világ megjelenik a képen. Baloldalt hátul egy virtuális gyár épületei, kéményei magasodnak, jobboldalt pedig a korábbi képekről már ismert ... falu házai: a munkásság és a parasztság kifejezéseiként.” (102. l.)

Hárs Éva elfogadja azt, hogy a festmény a proletárdiktatúra szellemi hatása, befolyása alatt készült, de meggyőzőbbnek tartaná, ha a képet a biblikus képekhez sorolnám. Ami a kép címét illeti, ő azt vallja — amit én is írtam — hogy a Vörös igazság címet 1959-ben, a Munkásmozgalmi Múzeum (illetve akkor Legújabbkori Történelmi Múzeum) kiállításán ragasztották hozzá. Erről annyit, hogy az erre vonatkozó kutatások eddig eredménytelenek maradtak: nem sikerült az ötvenes évek elejénél tovább követni a kép provenienciáját. Így sem a kép eredeti címe, sem lappangásának helye és időtartama nem volt pontosan megállapítható. A festmény készítésének évétől az 1919-ét csak fenntartással lehet elfogadni: az oeuvre-katalógus a művet 1919 körüli keltezéssel közli, nem utolsósorban festés-technikai sajátosságok alapján is.

Ezek alapján Hárs Éva felveti, hogy „... talán helyesebb volna ezt a festményt is az 1919 után készült biblikus tárgyú művek sorában, azok eszméi világához jobban közelítve értelmezni...” Több körülmény indokolja, hogy a művet a többi biblikus tárgyú műtől elkülönítsük. Az egyik az időbeliség: míg 1919 körül néhány Krisztus-kép jelenik meg az életműben, mint a Vörös igazság, a Krisztus a falusi utcán és a Krisztus Emmausban — s csak egy biblikus tárgyú Káin és Ábel ismeretes ebből az időből — a biblikus képek csak a huszas évek derekán jelennek meg: s a kettő között húzódik Egry expresszív műveinek korszaka. A biblikus képek már egyfajta megnyug-

vást képviselnek: ezeken Krisztus alakja nem jelenik meg — s ez a másik fontos körülmény, ami az 1919-es alkotások, így a Vörös igazság különválasztását indokolja. Krisztus-figura majd csak a negyvenes évek végén jelenik meg ismét, a Krisztus és a pribékek változatain, mint a különösen kiélezett helyzetben tett pozitív vallomás az emberi szabadság, az emberiség mellett. S még egy nem kevésbé lényeges tényező indokolja a képek 1919 körüli időpontra való datálását: a fényszimbolika, és keresztény mitológia speciális értelmezése. Ez a fajta képi gondolkodás, asszociációkeltés 1918—1922 között Európa-szerte elterjedt, s nem csupán azokban az országokban, ahol forradalom volt, bár onnan indult ki. Hadd emlékeztessék Lyonel Feininger 1919-es Bauhaus-címlapjára, vagy Karl Völkernek a hallei KP-sajtószékház freskójának Krisztus és apostol sorára „Világ proletárjai egyesüljete” felirattal és vörös csillag emblémával, vagy olyan 1918 május elseji moszkvai utcai dekorációra, ahol a pannó a pravoszláv templomi zászló formáját ölti és építőmunkaslány került a Madonna helyébe; vagy Bortnyik Sándor Lámpagyújtójára. Bortnyik Sándor közlése szerint a Ma-körhöz tartozó művészeket is sokat foglalkoztatta a fényszimbolika kérdése 1919—21 között, a fény, mint a megismerés, mint a forradalmi lendület forrása. De gondolhatunk Tóth Árpád Az új isten című versére is, a „Hozsánna Néked, Új Isten” kifejezésre, vagy Juhász Gyula A munkásotthon homlokára című versének „Ki belépsz, templomba lépsz be, szentség a munka és erő” soraira. Mindez nem azt bizonyítja, hogy Egry kapcsolódott a forradalmi mozgalmakhoz, de azt igen, hogy ez a kifejezőmód, ez a gondolkodásmód — ha szabad így mondani — a „levegőben volt” abban az időben: több más országban is nyoma volt olyan művészek műveiben, akik kívül álltak a forradalmi mozgalom sodrásán. Mindezek alapján nem tartom logikusnak, hogy a Vörös igazságot az 1925 után keletkezett biblikus képekhez soroljuk; inkább egy olyan, sok művészt megmozgató folyamat mozzanata, amelynek a magyar művészetben talán Derkovits Utolsó vacsorája az időben utolsó lecsapódása.

Pogány Ö. Gábor elítéli a „kozmoszt”, a „végtelen”, a „panteisztikus” kifejezések gyakori használatát, azt, hogy a dolgozat Egry József műveinek transzcendentális jelleget tulajdonít. Ezzel kapcsolatban napjaink úrkutatási kísérleteire és eredményeire utal: „az úrhajós — úgy látszik — könnyelmű nagyozóláshoz szoktatja azokat, akik a fizikusok, csillagászok, műszakiak szakértelme nélkül pislognak az ég felé”. Úgy hiszem, a „kozmoszt” kifejezés nem csupán fizikai és csillagászati értelemben használatos, de a világegyetemmel kapcsolatos, a mindenségre vonatkozó élmények, hatások, érzések, jelenségek jelölésére is szolgál. A „végtelen” szó sem csupán a matematikai vagy csillagászati végtelent jelöli, hanem a szokatlan nagy kiterjedésűt, a nagyon szélesen elterülőlt is. A dolgozatban ez áll: „... a megjelenő szivárvány végtelent átölelő, eget és földet egybefogó ... ósztűni félköre lehatárolja, lezárja a végtelen teret. E tér a világmindenséget reprezentálja, a kozmosz határtalan voltát fejezi ki...” Majd tovább: „A kompozíció levegőalakú szétfeszítettségé pedig az időtartam térbeli kifejezése, kiterítése. Ebben nyilvánul meg Egry képeinek oly sokszor hivatkozott kozmikus volta, mert képein a mindennapi látványon túllevő, a valóságosnál, a szemmel befoghatónál nagyobb erőteret jelenít meg. A formai elemek, a félkörhöz kapcsolódó, a szivárvány csodáján ámuló figura függőlegese pedig mintegy rögzíti a színcodás, párák levegőig oldottságát. Ezzel Egry a végtelen tér és az emberi lépték nagyszerű egyensúlyát találta meg...” (129—130. l.) Így a „kozmoszt”, „végtelen” jelzőnek Egry művészetével, a Balaton-élménnyel kapcsolatos használatát semmiképpen sem transzcendentális értelmű, és semmiképpen sem a szó mai, az úrkutatásra utaló jelentésében használatos a dolgozatban. A két fogalmat abban az értelemben használja a dolgozat, ahogy azt Pogány Ö. Gábor is írja: „Egry József inkább talán megcáfolta a semmire sem kötelező mindenségbe való elrejtőzés szükségességét, a földön, a tónál megtalálhatónak demonstrálta a messzeszálló képzelet hatalmát. Ezt nagyon is kézzelfoghatóan végezte el... S mert volt elegendő tehetsége arra, hogy mikrovilágát egyetemessé

tágitssa, feleslegessé tette az idealista legendákat.”

Hasonlóan gyakori a korabeli, de a későbbi Egry-irodalomban is a panteista kifejezés: talán semmi sincs, amiben annyira egyezne az Egry-irodalom, mint épp ebben, beleértve másik tisztelt opponensem véleményét is. Egyet kell értenem tisztelt opponensem megállapításával, mely szerint Egry József panteizmusáról beszélni, „szakpublicisztikai általánosítás” és talán kevés kritikával vettem át a korábbi szakirodalomnak ezt a következtetesen alkalmazott fogalmazását. Hadd mutassak azonban rá arra, hogy Egry nem „teológiai tartalmú” csodákról emlékezik, hanem a biblikus jelenségek és a fenséges természetnek közvetlen emberi egysége nyilvánul meg festészetében. Nem a megismerés határain túllevőnek, az érzékelettinek a megjelenítése jellemzi Egry József művészetét — talán semmi sem áll tőle távolabb, mint valami ehhez hasonló — hanem a modern képzőművészetben kialakult módszer: a vallási téma, a keresztény mitológiai tárgy, korábbi vallásos jelentését elvesztve, a modern kor művésze számára egy közvetlenebb jelbeszéd lehetőségét biztosítja. Mint erre Aradi Nóra utal, „a művész mindig a legerjedtebb aktuális emberi mondandókhöz keres megfelelő és a köztudatban leginkább ismert vallási jelképeket — ezek felhasználása nem érinti magát a vallást.” Ez a helyzet Egry esetében is: s igen találó Pogány Ö. Gábor megfogalmazása, mely szerint „a lelkesítő látvány nem is ölt benne ’vallásos színezetet’, megmarad az érzékelés gyönyörének.” A panteizmust ebben a modern, korántsem filozófiai értelemben alkalmazza a dolgozat, mint ahogy Kosztolányi is használta versében: „Mely pantheizmus játszik egyre vélem, hogy századok emléket visszaelem?” — a kifejezés tünemény, jelenség értelmében.

Pogány Ö. Gábor veti fel, hogy „a vonal, a kontúr jelenlétét Ferenczy Károly és Puvis de Chavannes festményein alaposabban kellene szemügyre venni”. A dolgozatban ez áll: „A nagybányai plein-air festészetben ugyan egy ideig csökkent a szerepe a foltkokban jelentkező színnel szemben (a vonalnak), teljesen azonban itt sem szűnt meg... de a gödöllőiek alkotásaiban, Rippl-Rónainál, Vaszary Jánosnál, a neosok műveiben, majd Ferenczy Károly késői műveiben szerepe meghatározó.” Majd tovább: „Egry... új alkotásain (az 1908—1910 években keletkezett művekről van szó) a vonal játssza a főszerepet, s a dekoratív előadásmód; — talán ebben az időben a legerősebb Puvis de Chavannes hatása művészetében.” (62. l.) A gondolat valóban pontosabb megfogalmazást igényel: Puvis de Chavannes intellektuális és irodalmias művészetét az előtérbe, tájképi háttér elé helyezett figurák jellemzik; a finom modellálás, a színek tartózkodó alkalmazása mellett képeinek fő rendező eleme az alakoknak a háttér elé rajzoló sziluettje, ezek harmónikus ritmusa: ez a lineáris sziluett a dekoratívan jelentkező színeket lehatárolásaként él. Ferenczy Károly késői, 1914—1917 közti képein hasonló szerepet játszik a sziluett: a dekoratív foltkák rendeződő műveken, amelyeken Ferenczy leegyszerűsített színösszefoglalásra törekszik, megnőtt a körvonal jelentősége. Egry 1908—1910 körüli képein elsősorban a dekorativitás analóg Puvis de Chavannes és Ferenczy Károly jelölt alkotásaival; a kontúr-vonal szerepét illetően ez időben inkább Rippl-Rónai és a gödöllőiek munkássága jelenti az analógiát.

Egyébként eléggé szerteágazó és egyúttal ellentmondó a Puvis de Chavannes-ra való hazai hivatkozás; így például azt is pontosabban kellene látni, hogy Réti István, aki a legnyilvánvalóbban állt ki Puvis de Chavannes mellett, mikor mit ismert és hasznosított ez utóbbi művészetéből. Több irányú mai kutatás tárgya az 1910 körüli eléggé általános és művészenként más-más módon megnyilvánuló új, szecessziós hullám, amely motiválta a külföldi tanulságok értelmezését is. Ami pedig Puvis de Chavannes-t illeti: 1928-ban készült róla az utolsó nagy monográfia, és a hetvenes évek második felének nagy kiállításait még nem követhették újabb nagy földolgozások. Írásomnak hasznára válna, ha az ilyen utalásokat nyitottabban fogalmaznám meg, nem vegyítve a jogos feltételezést a következtetéssel. Ez vonatkozik egyébként arra a feltételezett hatásra is, amely Matisse vagy Gauguin felől érthette Egryt.

Fontos javaslatot vet fel Hárs Éva: „... jó lett volna

a dolgozat záró, az életmű egészét értékelő fejezetében a művésznak az egyetemes művészet egészében betöltött helyét még pontosabban, még konkrétabban megjelölni, illetve körülírni." A javaslat nagyon fontos kérdést vet fel. Fülep Lajos így fogalmazta meg a problémát: „Kérdés, van-e ennek a művészetnek nemzeti jellege, s nemzeti jellegének egyetemessége, azaz van-e olyan művészi-formai problémája, amelyet neki és éppen neki kellett fölvetnie s megoldásán fáradoznia, ugyanakkor egyetemessé téve azt, ami nemzeti?” A válaszkérés módszerében számomra kiindulási pontot jelenthet az, ahogyan Körner Éva legutóbbi írásában elemzi Derkoviits kapcsán a nemzeti és egyetemes jelleg kérdését. Körner Évának ez az írása dolgozatom benyújtása után került publikálásra, így annak történeti-elméleti tanulságait a dolgozatban nem tudtam hasznosítani. Hárs Éva kérdésének lényegére gondolva, úgy értelmezve azt, hogy a provinciális (helyi) és az egyetemes érvény közötti különbségtétel nem színvonal-kérdés, hanem az érvényesség problémája, nyilvánvaló, hogy a további kutatásnak is erre kell koncentrálnia. Az eddigi tapasztalatok nem könnyítik meg a válaszadást, mert Egry mindeddig legkomolyabb külföldi visszhangja az 1926-os berlini és drezdai bemutatása során követhető nyomon, de legjellemzőbbnek tartott, ún. „balatoni” korszakának alkotásaira alig rezonáltak külföldön. Persze, nem ez az egyetemesség mércéje, és Egry József egyetemes érvénye nyilván nem stíláriális analógián múlik. De ez olyan komplex problémakör, amely nemcsak az Egry-pálya további kutatása szempontjából fontos, hanem különleges mélyfúrásst igénylő esztétikai-elméleti kérdés is.

Hadd utaljak itt egyetlen részletkérdésre. Egry balatoni korszakának kompozíciói — akár periodizációs segédeszközként — leegyszerűsíthetők az ellipszis, parabola, hiperbola alapforma-rendszerére. Erre részben utal a dolgozat, de nem emeli ki Egrynél magát az alapforma-kutatást, holott az (ha bonyolult is) adekvát a korszak legfontosabb avantgarde törekvéseinek némelyikével. Más kérdés, hogy Egrynél ez mennyire volt ösztönös, illetve öntörvényű folyamat; minduntalan tapasztalhattam azonban azt, hogy a pusztá formarendre való koncentráció, ha segít is filológiailag az eligazodásban, periodizálásban, csak alárendelt szerephez jut a művek egymásutánjának értelmezésében.

Pogány Ö. Gábornak a dolgozat 141. lapjára hivatkozó megjegyzése, miszerint „nem felel meg a művészettörténeti tényeknek az, mintha a magyar nép csupán Egry, Derkoviits, Dési Huber művészetében jelent volna meg”,

feltehetően félreértés, mivel az adott helyen nem a magyar nép művészi megjelenítéséről van szó, hanem az említett művészekhez kötődő eltérő és speciális értelmezéséről; elfogadom azonban észrevételét, mert differenciáltabban kellett volna összevetni az adott szempontból a pályákat: ez kikerülhetővé tette volna a félreértést.

Egy másik, a 151. lapra vonatkoztatott észrevételével kapcsolatosan, miszerint szinkronba hozom a fasizálódás felgyorsulását és a szentendrei elvont irányzat megjelenését, meg kell jegyezni, hogy az adott lapon a fentiek és egyéb jelenségek eseménytörténeti egymásutániságának jelzésére kerül sor, nem pedig többre vagy másra.

Elfogadom Pogány Ö. Gábor azon észrevételét, hogy a Grünwald-élménynek — Egry életútjának ismeretében — talán túlzott jelentőséget tulajdonítottam. Befolyásolhatnak ebben azok az újabb kutatások, amelyek a korábbinál bonyolultabban vizsgálják Grünwald hatását a 20. század művészetében; hasonlóképpen a legújabb kutatások nyomán tárgyalja a szakirodalom (meglehet, hogy eltúloztan) a német romantika tájértelmezésének szerepét a későbbi korok művészetében.

Végezetül visszakanyarodnék válaszem első gondolatához, reagálva Pogány Ö. Gábor zárómegjegyzésére. Ténykérdés, hogy Egry József apja földönfutóvá lett szegényparasztból építőmunkás lett; anyja viceházmester. Ez nem determinálta Egry osztályhoz tartozását, de érthetővé teszi a küzdelmes pályakezdés tematikai érdeklődését. Egry József későbbi művészeti „ideája” pedig — függetlenül attól, hogy hány fajta nagylegzetű, esetleg társadalmilag hatékonyabb festészeti „idea” érlelődött meg az övével egy időben — egy közel félszázados történelmi, művelődéstörténeti folyamat termékeként értelmezhető és értékelhető.

Helyesbítendő részletkérdésekre, elírásokra nem térek ki. Azokat természetesen köszönettel fogadom és a többi, válaszomban részletezett megjegyzéssel együtt már figyelembe vettem munkám publikációs kéziratában.

Befejezésül szeretném kifejezni örömemet, hogy opponenseim dolgozatom egészével, annak szerkezeti felépítésével és eredményeivel egyetértettek, s még egyszer szeretném megköszönni segítőkész, értékes észrevételeiket, amelyeket további munkámban, valamint a monográfia nyomdai előkészítése során messzemenőleg figyelembe fogok venni. Kérem tisztelt opponenseimet és a nagyrabecsült Bizottságot, hogy válaszomat — amennyiben azt megfelelőnek tartják — szíveskedjenek elfogadni.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Láncz Sándornak a művészettörténeti tudományok kandidátusi fokozatát adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1979 február 1 hatállyal Láncz Sándort a művészettörténet tudományok kandidátusává nyilvánította.

IN MEMORIAM

FENYŐ IVÁN

1979-ben nagy veszteség érte a magyar művészettörténet tudományt, elhunyt Fenyő Iván, aki 1955-től a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályának volt a vezetője, nyugdíjba vonulása óta haláláig a Múzeum szaktanácsadója maradt.

1905. november 30.-án született Budapesten, művészettörténész diplomáját a bécsi egyetemen szerezte, ahol Julius von Schlosser professzornál doktorált. A hírneves osztrák tudósnál folytatott tanulmányai egész életére meghatározták kutatásainak körét és módszerét, s mint mestere, Fenyő Iván is főként a 15–18. századi európai művészet anyagában érezte otthon magát, publikációi a vizsgált problémákat szerteágazó művelődéstörténeti összefüggésekben dolgozták fel. Speciális érdeklődési körén túl azonban minden képzőművészeti jelenség élénken foglalkoztatta, s találó értékelést adott, olvasmányos esszéket írt századunk jelentős művészeiről. Mint a maga területén kitérő szakembernek kitekintése volt a művészet, a kultúra egész panorámájára, s éppen a gondos, körültekintő részletstudiumok segítségével tudott eligazodni az általánosabb törekvések, korszakos fejlődéstörténeti folyamatok között is. Tehetségét a művészetügyének szolgálatába állította, sokoldalúan, szerteágazóan, a tudományos érdekek képviselőjeként éppen úgy, mint a közművelődés céljainak vállalása tekintetében.

Fenyő Ivánt a tudósok mint a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményének a gondozóját, egyes ritkaságainak meghatározóját tartják számon. A rajzok között sok értékes felfedezést tett, a többiek között azonosítani tudta Correggio néhány vázlatát, melyeket így be lehetett sorolni a múzeum világhírű kincsei közé. Trouville-aival, ezekkel a kvalitásérzékről, tudományos körültekintéssről tanúskodó találatával méltán vívott ki magának nagy tekintélyt itthon és külföldön egyaránt. Azok közé a tudósok közé tartozott, akiknek a munka, a bűvárkodás igaz örömet okozott, s akik pályájuk folyamán — a nemzetközi tudományos fejlődéssel együtt haladva — érték el szép eredményeket, ezeknek az eredményeknek a szakma és a közönség elé tárásával széleskörű elismerésben részesültek, munkásságukat eleven emléklődés kísérte.

Fenyő Iván úgy is kitűnt, mint kiállítások nemzetközi cseréjének a szervezője. Központi szerepet vitt néhány külföldön megvalósult tárlat előkészítésében, rendezésében, minden fórumon maradandó sikert aratott Bécsben, Velencében, Leningrádban, Moszkvában a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéből kiemelt grafikai lapokkal, s azokkal az összehasonlító vizsgálatokkal, melyeket a kinti múzeumok anyagával összevetve folytatott egy-egy régi iskola, művészeti központ emlékei között. A Budapestről kapott tárlatokért a partnerek viszonzásként elhozták feltett értékeiket a Szépművészeti Múzeumba, s Fenyő Iván nemzetközi megbecsülését mutatja az is, hogy a külföldről küldött művek összeállítását többnyire őrá bízta. Ilyenkor rendkívüli körültekintéssel válogatott, mégpedig úgy, hogy az amsterdami múzeumokból, a bécsi Albertinából, a lipcei gyűjteményekből jött anyag — az esztétikai élvezetekén túl — a Magyarországon levő rajzok, képek eredeténél a meghatározásához is támponttal szolgáltanak.

Aktív szakirodalmi munkássága mellett igen tevékeny volt a tudományág különböző szervezeteiben. A Művé-

szeti Lexikon számos szócikkét, összefoglalását ő dolgozta ki, a Régészeti és Művészettörténeti Társulat választmányi tagjaként is számítani lehetett cselekvő közreműködésére. Nagy megtiszteltetésnek vette, hogy a Társulat kitüntette az Ipolyi-emlékéremmel. Hazai megbecsülését több nemzetközi elismertetés követte, tagja lett a Burlington Magazine, a Master Drawings szerkesztőbizottságának. 1967-ben megkapta a Herder-díjat, a közép-európai humanisták legkülönbjeinek ezt a rangos kitüntetését. 1969-ben vendégprofesszorként előadássorozatot tartott az Amerikai Egyesült Államokban a Harvard egyetemen. Igényes tevékenysége nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a magyar műtörténelem-tudomány ma előkelő helyet foglal el a nemzetközi együttesben.

Fenyő Iván fiatalon a magyar képzőművészettel kezdett foglalkozni, 1934-ben Szőnyi Istvánról adott közre egy érzékeny interpretálásáról nevezetessé vált, finom elemzésekben gazdag tanulmányt, a tudománytörténetben oly emlékeztetéssé lett „Ars Hungarica” könyvsorozat egyik legolvasmányosabb kötetét. Amikor 1950-től a Múzeumok és Emlékek Országos Központjának nyilvántartási osztályán megkezdte közületi szolgálatát, jó hasznát vette a művészeti életben szert tett tájékozottságának, az új magyar festészet világában szerzett tapasztalatainak. Akkor jutott szorosabban vett szakképzettségének megfelelő munkakörhöz, amikor a Szépművészeti Múzeumba került. Itt készült főműve, az észak-italiai rajzokról írt, 1964-ben németül, 1965-ben angolul kiadott könyve, mely a nemzetközi szakirodalom egyik sokszor idézett, alapvető publikációjának tekinthető. Ez a nagyszerű kötet a Szépművészeti Múzeumban fellelhető lapokat rendszerezi történeti, stíluskritikai szempontok szerint. Az anyagban egy gyűjteménytörténeti bevezetés segít eligazodni, a katalógus-rész pedig a rajzokra vonatkozó legfontosabb tudnivalókat összegezi. Fenyő Ivánnak azért sikerült oly szerencsés megoldást találnia az észak-olasz rajzművészet sajátosságainak meghatározásához, mert sok energiát fordított a múzeum grafikai gyűjteménye szakkatalógusának munkálataira, s közben alkalma volt az összetartozó művek csoportosítására, időrendjük, egymáshoz való viszonyuk feltérképezésére. Fenyő Iván e könyvének különös jelentőséget biztosít az a sok új felfedezés, ami általánosan érvényes következtetéseket is megenged a szakkutatóknak, s támogatja munkájukban mindazokat a művészettörténészeket, akik bárhol a világon ezzel az emlékannyal foglalkoznak. Értethető, hogy a vonatkozó külföldi irodalom oly gyakran utal Fenyő Ivánnak erre a kiadványára.

Az elmélyült műgonddal végzett rész kutatások közben néhány sikeres népszerűsítő könyvet is írt, Dürerről egy monográfiát, mely két kiadást is megért, majd külön Dürer grafikáiról, s egy bécsi kiadónak Kokoschka rajzairól, karcairól, litéiről. Ez utóbbi 1976-ban, Ausztriában „az év legerősebb könyve” minősítést kapta. Fenyő Iván az úgynevezett „ismeretterjesztő” műveket is tudományos komolysággal, példás alaposzággal oldotta meg, mindaz megtalálható bennük, amit a szaktudomány legújabb kutatásai feltártak, a szintézisre törekvő szerzők mint helytálló értelmezést az adatokból kikövetkeztettek.

Fenyő Iván sokat, fáradhatatlanul dolgozott, nem rangsorolta a hivatásával járó feladatokat, a nagyhord-

erejű problémák miatt nem mellőzte a kisebb jelentőségűnek vélt tennivalókat. A tudományának igencsak hasznára váltak azok a recenziók, melyeket a különböző folyóiratokban olvasni lehetett tőle, könyvismertetései — a bennük felsorolt korrekciók, vitapontok — megkönnyítették a szakma folyamatos informálását. Írásai a Szépművészeti Múzeum Közleményeiben, az *Acta Historiae Artium*-ban, a Művészettörténeti Értesítőben, a Művészetben, jónévi külföldi folyóiratokban jelentek meg. Az Österreichische Kunsttopografia 1977-ben kiadott 43. kötetének egyik nagyszabású fejezete az ő összegező munkáját tartalmazza.

Fenyő Iván egész életét a képzőművészetnek, munkájának szentelte, érdeklődése soha nem lankadt, ha a művelődés múltjának, jelenének dolgai voltak napirenden. Fenyő Miksának, a „Nyugat” ismert patrónusának, szerkesztőjének, írójának volt a fia, Fenyő György festőművész-restaurátor öccse. Hozzá tartozói között történészek, szakmabeliek, gondolkodók, publicisták, műgyűjtők is találhatók, mindig is a kulturális aktivitás atmoszférája vette körül. Közismerten szellemes, széles látókörű, minden iránt érdeklődő ember volt, aki szívesen vitatkozott, soha nem agresszíven, megátalkodottan, mindig is

biztos tudáson alapuló érvekkel, szelid következetességgel. Tudományos eredményeit ezért tudta elfogadtatni honi kollegáival csakúgy, mint a külföldi szakértőkkel. Megállapításai, melyeket kiművelt ítélőképeségével, pontos indoklásával bizonyított, végül lemerhetően megemelték a múzeum grafikai anyagának értékét.

A múzeum iránti ragaszkodására az is jellemző, hogy Egon Schiele két rajzával megajándékozta az őt foglalkoztató intézményt, Kokoschka önarcképét pedig jelképes formában engedte át a XX. századi gyűjteménynek.

Fenyő Iván mindig arra törekedett, hogy a Szépművészeti Múzeum, és a magyar művészet jó hírét gyarapítsa mind itthon, mind a nemzetközi fórumok előtt, a grafikai osztály anyagát különösen szíven viselte.

A múzeumihoz való tartozására és munkaszeretetére utal, hogy még súlyos betegen is bejött a Múzeumba dolgozni. Habár az utóbbi időben köztudomású volt súlyos betegsége, eltávozásának a híre mégis váratlanul érte kollégáit, munkatársait. Nagy űrt hagyott maga után. Halála egyaránt vesztesége a magyar és a nemzetközi művészettörténetnek.

POGÁNY BALÁZS EDITH

FENYŐ IVÁN MŰVEINEK JEGYZÉKE

MÉ = Művészettörténeti Értesítő

AHA = *Acta Historiae Artium*

Bulletin = Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, A Szépművészeti Múzeum Közleményei

Fenyő Iván és Genthon István: Régi magyar képek a Szépművészeti Múzeumban. Magyar Művészet. IV. 1928. 71–95.

Fenyő Iván és Genthon István: A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárképe. Magyar Művészet. VII. 1931. 440–460; 493–519.

Szőnyi István. Budapest. Bisztrai Farkas F. Kiad. 1934.

Der Maler István Szőnyi. Forum. IV. 1934. 198–199.

Régi festmények budapesti gyűjteményekben. Múzeumi Híradó. I. 1951. 27–30.

Sebastiano del Piombo budapesti keresztvivő Krisztusa. MÉ. I. 1952. 44–49.

A Szépművészeti Múzeum új Magnasco festménye. Múzeumi Híradó. II. 1952. 34–35.

Tizennyolcadik századi olasz művészet. A Szépművészeti Múzeum kiállítása. Szabad Művészet. VI. 1952. 288–290.

Pittoni-tanulmányok. MÉ. II. 1953. 32–45.

Lucas Cranach. Szabad Művészet. VII. 1953. 274–277.

Lucas Cranach emlékkiállítás. Budapest. Szépművészeti Múzeum. 1953. Katalógus.

Der Kreuztragende Christus Sebastiano del Piombos in Budapest. AHA I. 1953–54. 151–163.

Zur Kunst Giovanni Battista Pittonis. AHA. I. 1953–54. 279–300.

Un dessin et quelques tableaux de Cranach au Musée des Beaux-Arts. Cranach-rajz és néhány festmény a Szépművészeti Múzeumban. Bulletin. 5. 1954. 44–53; 114–117.

Lucas Cranach ismeretlen korai műve. MÉ. III. 1954. 72–80.

Dürer. Budapest. Képzőművészeti Alap. 1955.

Abel Stimmer svájci későreneszánsz festő ismeretlen festménye. MÉ. IV. 1955. 195–200.

Deux tableaux de Jan Wildens. Jan Wildens két festménye. Bulletin. 8. 1956. 43–46; 109–110.

Deux dessins inconnus de Fontebasso. Fontebasso két ismeretlen rajza. Bulletin. 9. 1956. 48–57; 108–111.

A múzeum legszebb rajzai. A múzeum 50 éves fennállása alkalmából rendezett kiállítás. Budapest. Szépművészeti Múzeum. 1956. Katalógus.

Dürer. Budapest. TIT. 1956. Soksz.

Deux tableaux inconnus de Francesco Maffei. Francesco Maffei ismeretlen festményei. Bulletin. 11. 1957. 61–71; 123–129.

Recenzió Pigler Andor Barockthemen c. könyvről. MÉ. VI. 1957. 259–261.

Dessins italiens inconnus. Ismeretlen olasz rajzok. Bulletin. 13. 1958. 59–86; 135–143.

Contributo ai rapporti artistici tra Palma Giovane e Bernardo Strozzi. AHA. V. 1958. 143–150.

Palma Giovane és Bernardo Strozzi. MÉ. VII. 1958. 1–8.

Some Newly Discovered Drawings by Correggio. The Burlington Magazine. CI. 1959. 421–425.

Correggio ismeretlen rajzai. MÉ. VIII. 1959. 1–11.

Disegni veneziani nel Museo di Belle Arti di Budapest. AHA. VI. 1959. 87–133.

Dessins vénitiens du Settecento. AHA. VII. 1–2. 1960. 91–101.

Dessins inconnus des Carracci. Ismeretlen Carracci rajzok. Bulletin. 17. 1960. 23–45; 117–125.

Velencei és egyéb észak-italiai rajzok. Budapest. Szépművészeti Múzeum. 1960. Katalógus.

Sur guelgues dessins italiens du XVI^e siècle. Néhány XVI. századi olasz rajzról. Bulletin. I +. 1961. 59–75; 125–133.

XVIII. századi holland és flamand rajzok az amsterdami Városi Múzeumból. Budapest. Szépművészeti Múzeum. 1962. Katalógus.

Dessins italiens inconnus du XV^e au XVIII^e siècle. Ismeretlen olasz rajzok a XV–XVIII. századból. Bulletin. 22. 89–123; 175–186.

Some Newly Discovered Drawings by Parmigianino. The Burlington Magazine. CV. 1963. 145–149.

Su alcuni disegni del Parmigianino nel Museo di Belle Arti di Budapest. Arte Antica e Moderna. VI. 1963. 139–143.

Középtálati rajzok. Bologna, Firenze, Róma. Budapest. Szépművészeti Múzeum. 1963. Katalógus.

Dürer. Budapest. Képzőművészeti Alap. 1964.

An unknown drawing by Gianantonio Guardi in the British Museum. Master Drawings. II. 1964. 276–268.

Norditalienische Handzeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest. Budapest. Corvina. 1965. (Angol nyelven is)

A budapesti Szépművészeti Múzeum Parmigianino rajzairól. MÉ. XIV. 1965. 1–16.

Recenzió O. Benesch: Meisterzeichnungen der Albertina. Salzburg, 1964. könyvről. AHA. XI. 1965. 349–53.

Disegni veneti del Museo di Budapest. Venezia. Fondazione Giorgio Cini. 1965. Katalógus.

Remekművek a bécsi Albertinából. Budapest. Szépművészeti Múzeum. 1966. Katalógus.

Drawings by Annibale Carracci in Budapest. Master Drawings. V. 1967. 255–264.

Meisterzeichnungen aus dem Museum der Schönen Künste in Budapest. Wien. Albertina. 1967. Katalógus.

An unknown processional banner by the Guardi brothers. The Burlington Magazine. CX. 1968. 65–69.

Velencei metszetek és karcok. Budapest. Szépművészeti Múzeum. 1968. Mappa.

Über ein Gemälde des Meisters der Khanenko-Anbetung. Miscellanea I. Q. van Regteren Altena. Amsterdam, 1968. 24–26.

I.e. „Hercule endormi” et autres dessins du Parmesan. Az alvó Hercules és más Parmigianino rajzok. Bulletin. 32–33. 1969. 69–79; 181–184.

Mesterrajzok a Lipcei Képzőművészeti Múzeumból. Budapest. Szépművészeti Múzeum. 1969. Katalógus.

Katalógus.

Шедевры рисунка Музея изобразительных искусств в Будапеште. Ленинград. Эрмитаж. 1970. Katalógus.

Albrecht Dürer fametszetei és rézmetszetei. Budapest Magyar, Helikon. 1971. Mappa.

Oskar Kokoschka: Die frühe Graphik. Wien, Euroart. Reinhold Bethusy-Huc. 1976.

Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster. 2. Teil. Die Stifftlichen Sammlungen und die Bibliothek. Wien A. Schroll. 1977. (munkatársként)

Zentai Loránd

KÁNTOR LAJOS: KÉP, VILÁGKÉP. A RÉGI KORUNK AZ ÚJ MŰVÉSZETÉRT.

Bukarest, 1977. Kriterion.

Kántor Lajos a KORUNK-at abból a szempontból vizsgálta meg, hogy mit tett a művészetért. A magyar nyelvű művészettörténetírásban eddig csak a Nyugattal foglalkozott behatóbban egy tanulmány, az is csak könyvművészeti vonatkozásban, s most végre egy másik tanulmány — immár könyvalakban — a régi KORUNK-at vette bonckés alá, azt vizsgálva, mit tett az akkori új művészetért. Kántor Lajos munkája voltaképpen két főrésze osztható. Ami benne szokatlanul új, az a könyvesztétikai vizsgálódás, amelynek során a KORUNK tipográfiai és tipografálási kérdéseivel foglalkozik. Főleg a fedőlap kialakulásával, s a rajta levő rajzzal. A másik főrészben azokat a cikkeket ismerteti, amelyekben a két világháború közötti új művészet kérdései kerültek többoldalú megvilágításba.

A KORUNK szerencsésebben nyúlt a művészet kérdéséhez, mint bármelyik más magyar nyelvű irodalmi-társadalmi folyóirat. De ettől függetlenül is: a Kántor Lajos által közölt legtöbb idézetből kiderül, hogy a művészettel foglalkozó írók többnyire világosan, mondhatni szemléletesen fogalmaztak, s a legtöbb szóbakerülő festői irányzat reprodukció nélkül is megképzik az olvasó agyában és szinte maga előtt látja a képeket.

Ami a részleteket illeti, mint mondtuk, a legföltűnőbb, hogy Kántor a folyóirattal kapcsolatban tipográfiai, azaz könyvesztétikai kérdésekkel is foglalkozik. Voltaképpen ezzel indítja könyvét, miután bemutatja, hogy a két szerkesztő, Dienes László és Gaál Gábor között az indulás éveiben milyen különbségek álltak fenn az egyes művészeti kérdésekben. Dienes mondhatni főmtartás nélkül állt az új, elsősorban Kassák Lajos által képviselt modernista törekvések mellé, míg vele szemben az óvatosabb s előbbre látó Gaál Gábor jóval józanabb álláspontot képviselt. S ha később némi engedményt tett is, valójában megmaradt a realizmus talaján, s a modernista irányzatokról kitűnő bíráló cikkeket engedett megjelenni a KORUNK hasábjain, elég utalni Háty Gyula, Dési Huber István, Aurel Ciupe írásaira, amiket Kántor Lajos ugyancsak ismertett könyvében.

A szerző az után is nyomoz, hogy vajon ki szerezhette a KORUNK címlapjának rajzát — de a titok megmarad titoknak. A címlapot konstruktivista szellemben terveztek, kár, hogy Kántor nem veszi kellő figyelembe azt az alapvető tételt, hogy a könyvművészet az arányok művésze. Ez a KORUNK fedelén nem tapasztalható. Ha valaki e tételt kirúgja maga alól, mindent fölborít s a zuhanást senki és semmi meg nem állíthatja. Minden más művészetben lehetséges egy bizonyos határig a formabontás, de a tipográfiában, a könyvművészetben nem, mert azonnal elszabadul a pokol, s az eklektikus kor minden szörnyűsége lehetségessé válik. A KORUNK borítólapján (a két világháború közötti korszakáról beszélünk) az arányok művésze sohasem érvényesült, a szöveg és az üres fölület között végig hiányzott az egyensúly. Vagyis a Kassák-féle mesterkélttség itt is éreztetten hatását, úgyszintén a Bauhausé is. A modernista irányzatok a könyvművészetben (tipográfiában) nem termettek maradó értékűeket — a reklám más terület s ott némi eredmény letagadhatatlan. Amikor a Bauhaus azzal az indoklással törölte el a nagy kezdőbetűt, hogy a nyomdász munkáját ezzel könnyítse

— ugyan miért kellett éppen ezzel „könnyíteni”, arról nem is beszélve, hogy nem is könnyítette, ellenben az olvasást megnehezítette. Pedig a tipográfiában, a könyvművészetben, egyáltalán a szöveggel szemben támasztott elsőrendű, mindennekfölött álló követelmény a jól, a könnyen olvashatóság! Pontok, vesszők, nagybetűk elhagyása mind az olvasást nehezítette, annak folyamatosságát akasztotta el. A fölöslegesen görbe sorok, amelyek kottákat, zenét, dallamot stb-t akartak pótolni teljesen fölöslegesek voltak: az olvasó szellemi elmaradottságára (infantilizmusára) építettek, miközben azt hitték, hogy fölötte állnak a közönségnek, akit „föl kell emelni” a maguk magasnak vélt szintjére.

Amily lényeges, és úttörő vállalkozás Kántor részéről, hogy tipográfiai szempontból is megvizsgálta a KORUNK fődélapját, hiányossága a megfelelő kritika elmulasztása. Holott ezzel a KORUNK érdeme nem kisebbedik, hisz a könyvművészet és az építészet az a két terület, ahol a végeredményen már nem lehet változtatni: a terv kitűnőnek mutatkozik, de a megvalósítás sok-sok tekintetben eltorzíthatja. Ezt minden könyvet és épületet tervező tudja.

A fődélap az oldalról-oldalra érvényesítendő követelményekről nem szól, holott az utolsó oldalig, bőtiig egységesen megtervezettnek kell lennie a nyomdai terméknek — Kner Izidor szerint egy báli meghívónak éppúgy, mint Kner Imre szerint még a marhapasszusnak, vagy Végh Gyula szerint az egyszerű bélyegnek is. Ez a követelmény a KORUNK-ban nem érvényesült. Ennek nem anyagi okai voltak, hanem ízlésbeliek. Ugyanis a nyomdászatban a minőség nem mindig von maga után költségtöbbletet. Magyarán, a hozzáértés hiányzott, a könyvtervezési elvek tisztázatlansága. — Sohasem téveszthető szem elől, hogy az acélba véssett bőti szépségét semmiféle kézzel rajzolt bőti nem érheti utol. Erről Kassákék mit sem tudtak, ahogy az 1920 utáni magyar bibliofil könyvkiadásnak is egyik rákfenéjét az erőltetett vonalvezetésű, rajzolt bőti-ből álló címlapok okozták. Ebből sokan a mai napig sem győgyultak ki.

Amikor a KORUNK indult, már enyhült Romániában a kommunisták elleni hajsza, aminek kíméletlenségéről — többek közt — Kahána Mózes könyvei oly szemléletesen számolnak be. Kassákék tehát Budapest mellett Kolozsvárra is szóhoz juthattak, noha Kassák hamarosan szakított a KORUNK-kal, mivel Gaál Gábor nem volt hajlandó bizonyos szélsőséges nézetek mellett egyoldalúan állást foglalni.

Kassák fölfogása sokáig kísértett a KORUNK-ban. Kántor részletesen foglalkozik Kassák és a vele kapcsolatos irányzatok értékelésével. Idézi Bori Imrét, Passuth Krisztinát, Körner Évát, Szabó Júliát stb., stb. csak éppen azt nem teszi hozzá, hogy ezek a magyarázatok, mint kiésele magyarázások jóformán semmi megnyugtató választ nem adnak. A Bori-Körner-féle Kassák könyvről meg is jegyezte a kritika, hogy Kassák művészetéről Körner semmi megfogható sem tud mondani. Mert hogy a festmény „képarchitektúra” — ez az értelem számára semmit sem mond, a többnyire koszos színek pedig nem tanúszkodnak különösebben a festőtől megkívánható szín-érzékenységről.

Kántor könyve azokban az években született, amikor

a modernista irányzatok újra kidughatták fejüket a lövészárokból, divat lett a „modernizmus” s ez úgy látszik erősen rányomta bélyegét a szerző szemléletére is. Ma nyilván ő is több fönttartással nézne az izmusok haláltán-cára. Gaál Gábor óvatosságát, Hágy Gyula, Dési Huber, Aurel Ciupe igazságait jobban kiemelné.

A KORUNK képzőművészeti cikkeinek egyharmadát — Kántor kutatása alapján állítjuk — a korabeli avantgarde irányzat hívei írták: művészek és műkritikusok, mint Kassák, Moholy-Nagy, Hágy Gyula, Dési Huber István, Hevesy Iván, Kállai Ernő, külföldiek részéről szerepelt Walter Gropius, Siegfried Gideion, és a románok közül is többen, köztük Aurel Ciupe mai napig érvényes sorokat írt le a két nép egymásraultaltságáról. (14. l.) . . .

Kántor ismerteti az izmusokról szóló véleményeket, de ezek nem egyenlők azok kritikájával, márpedig a kritikák az izmusokkal egyidejűleg léteznek. Megérti, sőt ő is szükségesnek véli az avantgarde-ot jellemző, „fanatizmust”, a korlátlan egyoldalúságot, Moholy-Nagyra hivatkozva, de idézi Herbert Readet is, aki szükségesnek tartotta a „nem gyakorlati célokra irányuló teljesen egyéni művészetet is”. Aki tehát ezért „kétsíkú kultúráról” beszélt. És idézi Kandinszkynek egy megszívlelésre méltó, de az avantgardisták által soha meg nem szívlelt „pedagógiai szabályát” is: „Az ifjúságnak el kell hagynia a VAGY-VAGY megmerevedett közegét, hogy ezt az ÉS rugalmasabb közegére cserélje föl”. Nem cserélték föl, hanem föltápták egymást. Kántor szerint a KORUNK megvalósította azt a „humanitást”, ami Kandinszky előbbi tanácsából következett, mint „célkritizés”.

Nehéz ezen a ponton következetesen megragadni a „humanitás” fogalmát és gyakorlati mibenlétét. Kántor ismerteti a két szerkesztő egymástól nem kis mértékben eltérő művészetelméleti nézetét. Dienes László szerint a művészet értelme nem elsősorban esztétikai tartalmú, hanem tudományos. „A művészet a világ, a lét megismerésének egyik módja lett, a vallás és a filozófia mellett”. — Szerintünk a világ, a lét megismertetése a tudomány földadata, bármilyen gözbe burkoltan állították is az ellenkezőjét Dienes és azóta is az avantgarde elméleteket gyártó követői. „A képen nem természetihűséget, nem egy jól eltalált hangulatot keresünk többé, hanem a világ, a dolgok valamelyes meglátásának kifejezését”. Kántor nem bírálja e ködös fogalmazást, hisz a világ, a dolgok valamelyes „meglátásán” és annak „kifejezésén” alapult az eddigi művészet is, méghozzá a sokféle stílus ellenére is. Anélkül, hogy a tudomány helyébe akart volna tolokodni bármelyik művész is a művészetével. A művészet Dienes szerint föltöb nő az értelemnek, „transzcendens valami lesz, vallás stb.” A művészet neveli az embereket az „új világlátásra”. — Ami már csak azért sem igaz, mert az emberek milliárdjai nem is kerülnek kapcsolatba a tudatosan létrehozott „művészettel”, legkevésbé az avantgarde-dal, a műszakiaikat, közzgazdászokat, orvosokat, jogászokat stb., stb. nem a művészet neveli sem a jelenlegi, sem a jövőendő új világ meglátására. De ezek a nagy szavak Dienes korában valóban az értelem ellenőrzése alól kicsúszott valláshoz hasonlóan a hit jegyében születtek, s nem utoljára kerültek ily értelmű megfogalmazásra.

Nem részletezzük a kérdéseket, csak annyit említünk, hogy Kántor Lajos elemzése során föltárul Gaál Gábor józanabb művészetesztétikája, amely az embert emberré tevő értelemre nagyobb súlyt helyezett akkor is, ha művészetről volt szó. Nem idézzük Kassák ködös mondatait sem, csak példaként egyet: „A modernista irányelvek összességét pedig a testileg és szellemileg gazdaságosan szervezett, új ember eszméje építi rendszerbe”. Hogy ki lesz a „gazdaságosan szervező”, azaz milyen lesz az így szervezett „új ember” s annak „eszméje” hogyan „épít rendszert” — ez Kassák írásából éppúgy nem derül ki, mint ahogy jóslata sem vált valóra a gyakorlatban a mai napig sem. A történelem, a politika, a gazdasági stb. élet nem az ilyen művészetbölcseletinek látszó kijelentésekhez és jóslatokhoz igazodik.

A lényeg mindig az, hogy ki, miért, mit, milyen céllal és kinek mondja a magáét. Vagyis mi van a piacon ágálás mögött? Mert mindig a háttér az érdekes, a lényeg rendszerint ott lapul. A tolokodó művészeti irányzatok hangos

képviselőivel szemben ezt a kérdést mindig vizsgálni kell.

Kassák és a KORUNK kapcsolatát Kántor részletesen ismerteti, de a kritikával adós marad. Talán mint elsősorban irodalomtörténész nem akart belenyúlni ebbe a darázs-fészekbe, s megelégedett mások megállapításaira való hivatkozással. Nem jól tette. Főlkészültsége elégséges lett volna ahhoz, hogy éppen, mert elsősorban irodalomtörténész és kritikus, mint független hozzáértő tegye mérlegre ezt az egész — már-már misztikus egyveleget, amit művészeti „modernizmus” néven vehetünk egy kalap alá. Hisz, mint kimutatja, Kassák szemléletében is megfigyelhető a fejlődés, még ha bizonyos tarthatatlan nézetek meg is maradnak, vagy ha később újra visszatér korábban meghaladott művészeti gyakorlatához. Ezért is érdekes vállalkozás vizsgálni és legalább érzékeltetni azt, ami a dolgok, a jelenségek, a látható megnyilvánulások és „alkotások” mögött meghúzódik.

Kitűnő adatokat találunk a KORUNK-ban, illetve Kántor könyvében a két világháború közötti magyar román művészeti megértésre vonatkozóan. Aurel Ciupetől — a román képzőművészet mindmáig egyik legtisztelietreméltóbb alakjától — 1929-ben közzt Gaál Gábor egy részletes tanulmányt „Az óromániai és erdélyi képzőművészetéről” címmel. Ebben Ciupe megállapítja, hogy az erdélyi művészek Bukaresthez képest a „perifériákon” élnek, pedig Bukarestben sem kell „földadni etnikai és egyéb sajátosságait”. Sőt, „ott nem kell feladni”. (86. l.) Mert, mint indokolja: „A művészet versenye szabad s csak ahol verseny áll, ott lehet beszélni életéről”. Visszapillantva a román képzőművészeti hagyományokra, méltatja a Barabás Miklóshoz és Benczúr Gyulához hasonlítható román festőket, köztük T. Amant, Grigorescut, Andreescut és Luchiant. — Az élők között fölsorolja az akkori román művészek kiemelkedő alakjait, a külföldön élőket is, köztük Brancusit, Palladyt és Isert, „aki dobudzsai motívumaival egy ideig szenzációja volt a párizsi képvásárló világnak.” Ékkoriban — 1929-ben — Emil Isac, a „finom tollú” erdélyi román műkritikus Aurel Ciupet is „avantgardista művésznek” nevezi. Ciupe számos magyar művészértékelésében. „Elsősorban a Lucian Blagától is a legmagasabbra értékelte Nagy Istvánt, valamint Nagy Imrét (Walter Cisek és Peter Comarnescu pozitív véleményét említi róla), Szolnay Sándort, Papp Aurélt, a Bukarestben díjat nyert Gallas Nándort, Temesvári modern szobrászatát, az építész és grafikus Kós Károlyt”. (88. l.)

Tíz év múlva Ciupe gondolatai megismétlődnek a KORUNK hasábjain Miron Radu Paraschivescu cikkében. Az ASTRA emlékkiállításról hiányolja Nagy Istvánt, Podlipny Gyulát, Szolnay Sándort, Mattis-Teuschot, s azzal a megjegyzéssel, hogy ma már „a mi saját érdekünk hídát verni” a szakadék fölé. „A mai időkben — írja Paraschivescu — a mi kötelességünk nem az elnyomás, hanem az együttműködés”. (89. l.)

A KORUNK-ban több cikk, tanulmány ismertette a romániai román művészeket éppúgy, mint a magyarokat, sőt a magyarországiakat is. Ezek között a legjelentősebbek egyike Hágy Gyula Csontváryról írt cikke az 1930-ban rendezett Csontváry kiállításról.

Hágy Gyula szerint Csontváry éppen a „kor individualizmusa” elől menekült a maga látomásos világába, nincs tehát igaza azoknak, akik a művészt és művészetét az individualizmus diadalaként ünnepelték. De ugyanakkor nincs köze Csontvárynak a kollektív művészet sematikus fölfogásához sem. Csontváry művészete kora ellentmondásait fejezi ki és Hágy Gyula elemzése e művészet bonyolultságát tudatosítja. Egy alkotó és annak művészetével viaskodó másik művész egymásra találása derül ki a cikkből. Hágy Gyula szerint „Csontvárynak ez az egész világba beleölelkező művészete nem illik bele abba a sémába sem, amit ma a nem-individuális, a kollektív művészetéről föllálatani szokás. Félek azonban — írja Hágy —, hogy ez a séma hibája. Ma még túlzottan leegyszerűsítve látjuk a művészet jövőbeni földadatait. Tisztán tulajdonképpen mást, mint a demonstráló, közvetlen propagatív hatású művészetet, nem tudunk magunk elé képzeln. Kétségtelen azonban, hogy ez csak egy szöglete a művészetek összes területének, és a nagyobb teret a jövőben egy az agitativ szándék nélkül is lelkesítő propaganda tartalom nélkül is irány-

mutató művészet fogja elfoglalni. Egy művészet, mely a tendenciával szimbiózisban él, attól el nem szakadhat, anélkül meg nem maradhat és mégsem annak az életét éli, hanem egyedül és kizárólag egy saját, semmi más módon, mint azon az egyetlen módon le nem [?] élhető életet, mely érzékeny precizitással rajzolva meg a művész világ-érzésének paralelljét, egyetlen gesztussal helyez bele bennünket abba a világba, amelyet a művész akar és amelyet akar, hogy mi is akarjunk". Az előbbi kérdő- és felkiáltójelet Kántor Lajos nem ok nélkül illesztette a szöveg közé. A mondat kétségtelenül nem eléggé világos, de a lényeg az, hogy Háy Gyula nem engedte Csontváryt vagy-vagy alapon kisajátítani egyik félnek sem, ugyanakkor világosan elhatárolta magát a földhöztapadt „proletkult”-tól is. (91–92. l.)

A KORUNK Bauhausra vonatkozó cikkeiből egész kis gyűjtemény lenne összeállítható — írja Kántor, aki idéz Moholy-Nagynak egyik írásából, amelyet Gaál Gábor ismertetett a folyóiratban: „Az ember minden tevékenysége és önkifejezése különféle tényezőkből tevődik össze, amelyek mind biológiai fölépítésében gyökereznek. Minden egyes megnyilvánulása számvetés a világgal és önmagával és fölvilágosítást ad pillanatnyi állapotról. Ez az önkifejezés azonban csak akkor gyümölcsöző, ha nemcsak az egyén kifejezési szükségletét elégíti ki, hanem objektív jelentősége is van a közösség szempontjából.” (69. l.). Ez természetesen így igaz, de a lényeg mégiscsak az, hogy az írás ellenében a gyakorlat mit mutat. Kántor nem adja kritikáját a Bauhausnak, amely pedig miközben emelkedő igények kielégítését hirdette, „minimál-lakás” terveivel, „olcsóbbítás” címén oly szűk alapterületű lakásokat ajánlott a lakáskérdés megoldására, ami, tudjuk, családellenességével „eredményezte” az ellenkezőjét! Az értelmiségi embert tartotta szem előtt egy vagy két csemetével, száműzte a társalmi művészeteket, miközben a „születember” ellen írkáltak. Nem részletezem itt a kérdést — máshelyütt megtettem már — éppen a magyar CIAM-ról szóló könyvvel kapcsolatban (Dunakanyar Tájékoztató, 1977. 1. sz. 61–70. l.). De Kántor túlértékelte annak jelentőségét, hogy a Bauhaus tért foglalt a KORUNK hasábjain, kritikába itt sem bocsátkozik. Kár, hisz mint hozzáértő „kivülálló” — elfogulatlanul nyilatkozhatna.

Mikor Major Máté Moholy-Nagyról azt írja, hogy művésze, „a művészettörténet legnagyobb lapjáról való” — ez csak bizonyos nézőpontból mondható el, s voltaképpen Major önigazolására szolgál, aki pedig maga, mint tervező építész szóba sem jöhet. Abban pedig éppen nincs igaza, hogy a Bauhaus vetett véget a „historizáló, a történeti formákat újból és újból fölidéző művészetszínalási tendenciáknak, és megnyitotta előttünk az újat teremtetés egyetlen, de minden eddigénél tágasabb útját.” (71. l.) Mert először is nem a Bauhaus „vetett véget” a historizáló törekvéseknek, ez már előtte megtörtént. Maga a Bauhaus pedig nem nyitott utat új építőművészetnek, hisz az építészek egy része nem röstelli bevallani, hogy amit a Bauhaus csinált, az nem építőművészet, hanem az építésnek egy módja. Ezért is fordított hátat neki a következő nemzedék, ezért támadnak föl, születnek újjá a korábbi stílusok, immár nem is csak a szecesszió, s ezért kap újra szerepet az építészetben az egyenes mellett a hajlékony vonalvezetés, a formagazdag megjelenés, ami alól már Le Corbusier utolsó korszaka sem kivétel. Az épületen a díszít igenis igényli a szem, mert eleje van a csupasz, rideg, égbemeredő, emberetlen skatulyákból és börtöncellákkal egyenlő szobákból és lakásokból.

Egyébként Kántor sem osztja Major „egyetlen út” tételét, amint hogy az 1950. körüli években maga Major sem osztotta, s azt írta, hogy meg kell tagadni a Nyugattal való kapcsolatot, el kell szakítani az azzal összekötő minden szálát. Ily messze a Bauhaus és a nyugati építészet megtagadásában a személyi kultusz éveiben egyetlen magyar építésztörténész sem ment el, pedig valamennyi ugyanazon kényszerhelyzetben dolgozott.

Moholy-Nagyot Gaál Gábor is előnyben részesítette, s 1929 és 1937 között, tehát míg Moholy-Nagy Amerikába nem távozott, minden évfolyamban megtalálhatók változatos tematikájú cikkei (film, képzőművészet, fénykép stb.). A kódos tartalom nem hiányzik belőlük. Egyikben

így ír: a művészet azon eszközök egyike, „amelyek kevésbé tudatosak, amiknek azonban az a céljuk, hogy az embert nem annyira intellektusa, de ösztönös megélései (érzékszervei) révén fölvilágosítsák arról, hogy neki a mai szisztéma totális vagy részleges összeomlása után későbbi élete fölépítéséhez mire lesz szüksége. A művészet, ez az öntudatlan előkészítés, az ember öntudatalatti nevelése.” (72. l.). — Hát ami a dolog lényegét illeti, azóta néhány „szisztéma” már összeomlott és semmi jel nem mutat arra, hogy a társadalom sebeire a Moholy-Nagy, vagy Kassák-féle képarcitektúra, vagy az absztrakt-nonfiguratív, op — és popart stb., stb. művészet nyújtana a gyógyírt az „ember öntudatalatti nevelésével”. — Hogy művészeti irodalomban mi mindent lehet összeírni, íme egy klasszikus — mert hiszen idézett — példa. Csoda-e, ha azóta már nem is a mű a fontos a műkritikának nevezett írásbeli gyakorlatban, hanem a róla való locsogás s hogy Nyugaton is „szétfecsegett művészetről” beszélnek a józanabb elmék?!

Moholy-Nagy *A képtől a fényarchitektúráig* c. tanulmányában is az értelem helyett a „saját élményt” helyezi előtérbe. Itt Kántor megjegyzi, hogy lehetne vitatkozni Moholy-Naggyal, de a lényegben, hogy ti. Moholy-Nagy a „szintézist” igényli a szakmai „specializálódás”-sal szemben, s ez utóbbi miatt előálló elidegenedés ellen csak a művészet lehet a gyógyszer, ezt nem kérdőjelezi meg. — Nem kellett eltelti annyi időnek 1935 óta, hogy ezt a szemléletet történetietlennek, jámbornak és elfogadhatatlannak minősítsék a művészetet egyébként szerető, s a történelmet és az embert ismerő értelmes emberek. A történelem nem igazolt a Moholy-Nagy „hitét”. Hiába alapította meg a „Bauhaus programot” folytató művészetet, tudományt és technológiát alkotó módszerben egyesítő új nevelési központját! Chicagóban, sem ez, sem az „ember öntudatalatti nevelése” nem befolyásolta a történelem menetét. Moholy-Nagy s általában a Bauhaus tipikus példája annak, amikor valaki azt hiszi, hogy a valóságot formálja, miközben teljesen elszakadt attól. Hogy voltak és vannak hívei, követői, hogy munkáikat újra kiadják, mindez nem bizonyító érv. A történelemben mindenfajta képtelenségnek akadtak és akadnak hívei. Itt ismét a háttér az érdekes, az érdekes csoportok célja és haszna. S csak kevesen merik fölvetni azt a kérdést, amit Herbert Frank *Az avantgarde támogatói* c. könyvében egy mondat erejéig föltesz: „kérdés, egyáltalán művészet-e ez?” (I. 196, 229, 246. l.) Ezen nem változtat az sem, hogy Walter Gropius a KORUNK hasábjain Moholy-Nagyot méltató írásában ezt olvashatjuk: a modern művészetet — közte Moholy-Nagy festőművészetét is — csak az fogja megérteni „aki a gyermek előítélet nélküli fogékonyságával járul a művészi alkotás elé. Aki anekdotát keres Moholy-Nagy képeiben, azt nem fogja megtalálni. A szín, a forma, a fény szépsége azonban megsejteti velünk az új látást, amellyel Moholy-Nagy és néhány kortársa ajándékozta meg ma a világot”. (75. l.)

Tehát a gyermeki látás a döntő, a felnőtt ne használja szemét, értelmét, pallérozott ízlését, ne vegye tekintetbe az emberiség eddigi képzőművészeti eredményeit, ehelyett a megsejtés a lényeg, ha azt látja értéknek, amit Gropius, Moholy-Nagyék annak állítanak. Így valóban kialakul az új „látás”. Hogy ez mire vezetett az elmúlt húsz évben, amikor a föltámadt izmusok szemünk előtt újra eljárták haláltáncukat, azt tudja mindenki, aki otthonos a művészeti életben. Hogy a „gyermek elfogulatlansága” legyen a műalkotás megközelítésének és értékelésének eszköze — ehhez nem kell magyarázat.

Ismerteti Kántor a modernista törekvések másik képviselőjének, Kállai Ernőnek a KORUNK-ban megjelent írásait is. Kállai józanabb hangot ütött meg. Ő tudott az „izmusok hullámszásáról” — de azt vallotta, hogy csak az elmélet bukik el, a gyakorlat marad. Kállairól tudni kell, hogy bár megmaradt az absztrakt-nonfiguratív művészet hívének — egyik munkáját: *A természet rejtett arcát* e sorok írója adta ki 1947-ben — közben nem vetette el a látványfestészetet sem. (Remek könyvet írt Mednyánszkyról!)

A KORUNK-ban sok szó esett a fényképészetről is, elsősorban társadalmi vonatkozásban, s a szociofotó kérdése is napirendre került. Ennek lényege a társadalom

clesettjeinek fényképezése, művészi szinten, tehát közös szolgálattal. A Felvidéken Surlósék éltek vele, nálunk Lengyel Lajos, Kálmán Kata és társaik. Hasonlóképpen szóhoz jutott a *photomontázs* is. A KORUNK egyik címlap-terve is ezzel az eljárással készült, tervezőjét azonban nem sikerült megtalálni, sem képi elemei valamennyi részletét tisztázni. (79. l.)

Kántor ismerteti a KORUNK *művészetkritikai* munkásságát is. Erdélyi és külföldi művészek egyaránt szerepelnek ezekben az írásokban, amiknek részletezésére nem térhetünk ki. Természetesen „melléfogások”, tévedések is akadnak. Főleg osztályelfogultságból, dogmatikus szemlélet következményeképpen. Korvin Sándor kevés megértést tanúsít Gy. Szabó Béla *Liber Miserorum*-a iránt, amely pedig például a magyarországi fiatalságot szinte lázba hozta, mikor megjelent. (Előzőleg a Magyar Út közölte számos darabját.) De egy évvel később, 1937-ben a fiatalon elhunyt író, Kovács József ugyancsak a KORUNK hasábjain szolgált igazságot Gy. Szabónak, kolozsvári kiállítása alkalmából írt cikkében. (93. l.)

A kritikai színvonalat Moholy-Nagy írásai mellett Kállai Ernő és Dési Huber írásai képviselik. Főleg ez utóbbira nézve nyújt Kántor könyve kiegészítő adatokat, ismertetve Dési Huber és Méliusz József levelezésének ama részleteit is, amik eddig nem kerültek nyilvánosságra. Dési-Huberné könyvében sem. „Én, ha írok, nem ismerek enyhítő körülményeket. (...) Támadnom kellene a mai rendszer kiszolgálóit, fölmagasztalóit, akiknek azért van sikerük, pénzük, megbízatásuk, s terük, mindenütt, mert azok, amik! Mindenféle csete-patéba kerülnek, s ez sok időmet elrabolná, az energiáról és egészségemről nem is beszélve.” (96. l.) — Majd később ezt írta a KORUNK hasábjain: „Azt hittük, elég a tartalom és a stílus magától is megszűnik (...) tévedtünk. A forma problémák elutasításával a kísérletező kutatás jogát dobtuk el magunktól és ezzel a szemlélet módszerét, a mesterséget, a műhelymunka gyakorlatát silányítottuk el.” — „Az osztály mögött ott áll a nemzet alapja, melynek az osztály egyik része csak, s a nemzet mögött fölünik az európai kultúra sokrétű lényé.” (96. l.)

Dési Huber István mindig magas mércével mért, mert nem tudott — saját bevallása szerint — „taktikázni, mellébeszélni, finoman kifejezni” (99. l.), de olyan tévedést nem követett el, mint Korvin Sándor Gy. Szabó, Kovács Károly, Lőrincz Gyula esetében, Szilágyi András Bartók elutasításával, vagy Móricz Zsigmond, Németh László „leleplezésével”, amit Fábry Zoltán követett el, de amihhez maga Gaál Gábor is hozzájárult, bár később fölülvizsgálta álláspontját; továbbá „Radnóti méltatlan kirekesztésével”, amiben Korvin Sándor és Ujvári László járt elől — azon éveket jellemző dogmatikus szemlélet következményeképpen. Ami ugyan nem mentség, mert mások ugyanazon években és körülmények között nem vesztették el tisztánlátásukat, kritikai és jogi érzéküket — Dési Huber minden szigora mellett is észreveszi az értékeket, úgyszintén Kállai is, aki különben rátalált Dési Huberra is. Az utóbbi legfőbb fogyatéka egyébként az volt, hogy a történeti helyzetet nem méltányolta, mindent Párizshoz mért, mintha bizony a „párizsi iskola” egyenlő lett volna a francia művészettel, vagy akárcsak több megértőre talált volna a francia társadalomban, mint nálunk.

Befejezésül Kántor Lajos összeveti a KORUNK művészeti munkásságát két másik erdélyi lapéval, a Pe-

riskópéval, mely csak öt számot ért meg s az avantgardista irányzatok gyűldéje volt, és a Helikonéval. Ezzel Kántor Lajos három folyóirat képzőművészeti írásait dolgozta föl könyvében. Itt főleg Szántó György szemléletváltozása érdekes a Periskóp-i avantgarde imádatától az eltávolodásig és Kós Károly Helikon-beli írásának egyik mondata: „Erdélyben vagy erdélyi lesz a művészet, vagy nem lesz művészi élet egyáltalában”. De Kántor rámutat arra is, hogy maga Kós sem vette szó szerint a mondatából következő beszűkülést, a gyakorlatban remek méltatást közölt Papp Aurél művészetéről. — Papp Auréltól pedig arról a Gallas Nándorról közölt méltató tanulmányt, aki semmiképpen sem nevezhető „transzilvánistának”, azaz erdélyi jelleget képviselő szobrásznak. — Kántor végső következtetése az, hogy a KORUNK a másik két folyóirathoz „egyetemesebb szemléletet tükröz”. (117. l.) A legújabb törekvéseknek állt szolgálatában, nem volt lépéshátrányban azokhoz képest. De Kántor mintha szem elől tévesztené, hogy a „provinciális”-nak minősítés mindig viszonyítás kérdése. Ha Párizshoz képest 50—100 éves a „lemaradás”, Kievhez, Ankarához, Teheránhoz vagy Jasizhoz képest lehet még 50 vagy 100 éves előzés is. A képzőművészet különben sem lövészempálya, ahol az indító lövés egyszerre szól minden versenyzőhöz. A földrajzi, történeti körülmények sem hagyhatók figyelmen kívül.

Kántor tárgyilagossága az utolsó lapon összegeződik, amikor az ismertetett folyóiratok közül a KORUNK-at és a HELIKON-t teszi mérlegre (a PERISZKÓP csak öt számot ért meg, mint mondtuk).

Kántor Lajos a következő sorokkal fejezi be könyvét: „A kép-analfabétizmus helyébe maholnap a kép-kultúra lép. Megtesszük-e az utat a szeletembertől az egész emberig?”

A KORUNK kérdésfeltevése egy fél évszázad alatt mit sem veszített érvényességéből. — Ezzel tökéletesen egyetérthetünk. A folyóirat a modernista irányzatok sok-sok olyan „műalkotását” akarta megértetni a közönséggel, amelyeken semmi megérteni való nem akadt. Amik nem is szóltak az értelemez. Egyszerűen vonal, folt, vagy színkompozíciók voltak. Üresjáratú játék, ami lehet egy pillanatra érdekes, de semmi több. Sem az értelem, sem az érzelem számára nem nyújt megmaradásra érdemes élményt.

Kántor Lajos elfogulatlanul tájékoztat arról, ami a KORUNK hasábjain történt a képzőművészet területén. Könyvével — tudunkkal — egyedül áll a magyar irodalomban, illetve művészettörténetben. Kezdeményezése példamutató, tehát követésre méltó. Így kellene földolgozni a Helikon, a Pásztortűz, a Nyugat, a Napkelet, a Kelet Népe, Magyar Élet, Magyar Út, Új Idők stb., stb. folyóiratot, s akkor derülne ki, melyik milyen erőfeszítést tett a képzőművészeti kultúra terjesztésére, milyen irányzatokat képviseltek, fogadtak el, vagy utasítottak vissza stb., stb. Enélkül a magyar képzőművészeti kultúra története meg sem írható, már pedig művelődéstörténetünk-ből ez a fejezet nem hiányozhat. Kántor Lajos munkájának ültető jelentőségét többek közt abban látom, hogy könyvével erre a föladatra ráirányította a figyelmet, s ami a KORUNK-at illeti, annak ily értelmű földolgozásával máris eltüntetett egy fehér foltot és példát adott a folytatásra.

Szij Rezső

M. BERGER—W. HÄUSLER—E. LESSING: JUDAICA. DIE SAMMLUNG BERGER.

KULT UND KULTUR DES EUROPÄISCHEN JUDENTUMS

Wien—München, 1979. Jugend und Volk

Ezt a 299 lapos albumot gyönyörűség forgatni. Színes illusztrációi a nyomdatechnika remekei. Max Berger ezzel a művel mutatja be Bécsben található zsidó műgyűjteményét.

A bevezető tanulmányok felölelik az osztrák zsidóság történetét és művelődéstörténetét; a zsidó hitvilágot; a

zsidóság hétköznapi és ünnepi szokásait, valamint a zsidó művészetet.

A könyv utolsó fejezete a szemelvényes katalógus. Az utolsó szám: 2518. Ebből látható, hogy milyen gazdag az anyaga.

Bennünket különösen az érdekelhet, hogy a törté-

nelmi Magyarországról mennyi tárgy került külföldre és belőle mi a Berger-gyűjteménybe. Hadd hívjuk fel ezekre a figyelmet:

2. sz. Szombati ezüst serleg. A XIX. század eleji tárgy magyar felirata szerint a vágújhelyi hitközségből származik.

4. sz. Kiddus-serleg. Azriel Brill pesti rabbi ajándéka 1832-ben a homonnai hitközségnek.

8. sz. Kiddus-serleg Móse Münz óbudai rabbi emlékére 1831-ből.

15. sz. Kiddus-serleg. Pozsony, 1829. Blaschkáéktól származik, akik Szófer Mózes pozsonyi rabbi számára is dolgoztak.

19. sz. Kiddus-serleg. A budapesti Tiferet Bachurim Egylet esküvői ajándéka, 1927.

34. sz. Ezüst pohár. A pozsonyi zsidó tanítók ajándéka M. Weissnek, 1867.

59. sz. Tóramutató. Az olaszliszkai S. Friedländer ajándéka.

144. sz. Tóradisz. Kerekes Sándor ajándéka, 1926.

147. sz. Tóradisz. A XVIII. századi Erdélyből. Ezüst filigránmunka.

360. sz. Cín szédertál. A hagyomány szerint a kismartoni zsidók ajándéka I. Ferenc József első magyarországi látogatása alkalmából.

367. sz. Ezüst tál circumcisióra. A pozsonyi Szentegylet tulajdona, 1789-ből.

551. sz. Adománygyűjtő tál. Az illavai Szentegylet tulajdona, 1858.

552. sz. Adománygyűjtő tál. Az aradi hitközség tulajdona, 1806.

718. sz. Tolnai J. Béla 1900 körül fára festett Mizrách-táblája.

827. sz. Tórafüggöny. A pesti Concordia Egylet tulajdona, 1872.

849. sz. Az 1732-ből származó levita kancsó a banovcei (bánóci) Szentegylet tulajdona.

1019. sz. Csillag István Hevesi Simon-plakettje, 1925.

Néhány festmény van még magyar művészekről: Herman Lipóttól (1632. sz.), Horovitz Lipóttól (1651. sz.), Perlmuter Izsáktól (1663. sz.), Iványi Grünwald Bélától (1570. sz.) és Magyar-Mannheimer Gusztávtól (1671. sz.).

Különös, hogy a gyűjteményben egyetlen illusztrált kézirat van csupán, egy rézmetszetű Eszter-tekercs Olaszországból, az 1720 körüli évekből (406. sz.).

A zsidó művészettörténészeknek számon kell tartaniuk ezt a pompás kötetet.

Scheiber Sándor

HEVES MEGYE MŰEMLÉKEI III. Szerkeszti: DERCSÉNYI DEZSŐ ÉS VOIT PÁL

Magyarország Műemléki Topográfiája IX. kötet. Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó

Azokat a szakembereket leszámítva, akik közvetlenül a műemlékvédelem terén dolgoznak, kevesek mérik fel igazi jelentőségében azt a hatalmas munkát, amely műemlékeink felkutatása, részletes és sokoldalú, egyre behatóbb feltárása, jobb és szakmai tekintetben egyre elmélyültebb megismertetése érdekében történik, s időről-időre, bár meglehetősen nagy időközökben, egy-egy megye műemlékeit bemutató „nagymonográfia” megjelenését eredményezi. Pedig érdemes lenne a tágabb értelemben vett szakmának is jól odafigyelni ezekre a műemléki könyvekre, mert, mint most is, a műemléki topográfia Heves megyei köteteivel, elsősorban, de nem kizárólag, a magyarországi barokk kutatás nyert a lokális és műemléki szempontokon túl nagyszerű, új forrásokban és új adalékokban bővelkedő irodalmat.

Az impozáns terjedelmű és kiállítású Heves megye műemlékei III. című, az Akadémiai Kiadó gondozásában, 1978-ban megjelent kötet a Magyarország Műemléki Topográfiája címet viselő sorozatnak a tagja, amelynek kezdetei a szocialista műemlékvédelmi törvény megfogalmazása körüli időkbe, előzményei pedig még régebbre nyúlnak vissza. A sorozatot elindító „Esztergom műemlékei I.” című kötet pontosan harminc éve, 1948-ban jelent meg, így a sorozat egészében kilencedik, Heves megye feldolgozásában harmadik, befejező kötetét jubileumi kiadványnak tekinthetjük.

Szakmai jelentőségét természetesen nem ez adja meg, hanem az, hogy ékesen dokumentálódik benne: a harminc évvel ezelőtt megfogalmazott, elméleti és gyakorlati feladatokat tartalmazó tudományos koncepciót mennyire kiteljesedve lehet megoldani. Milyen hatalmas munkát végzett az elmúlt három évtized alatt és milyen óriási erőfeszítést képes kifejteni a műemlékkutatás, milyen szorgalommal és alaposítással dolgozik az érdekelt tudományágakkal karöltve és milyen remekül alakítja, bővíti a komplexitás igényével módszereit.

Bár megjelenése miatt a Heves megye műemlékei III. kötetéről aktuális szólnunk, nem kerülhetjük ki, hogy ne utaljunk arra, hogy e három könyv egységes és átgondolt terv szerint, következetesen alkalmazott koncepcióval készült — a munkába szükségszerűen bevont speciális kutatási területen működő szakemberek kivételével — azonos szerkesztők és szerzők munkája. Ez meg is látszik a kötetek összefogottságán, szerkesztésén. Annál lényegesebb ezt hangsúlyozni, mivel az első és utolsó köteteket — a vállalkozás nagyságához mérten ugyan nem nagy idő — kilenc év választja el egymástól. Az első kötet, amely a bevezető régészeti és művészettörténeti, nép-

rajzi tanulmányokat és betűrendben a megye negyedszáz települését műemlékeikkel ismerteti, már 1960-ben megjelent. A következő, második, amelynek jelentős részét Éger, a megyeszékhely bemutatása tölti ki, mellette tizennyhány környéki falu ismertetése, 1972-ben hagyta el a nyomdát. A harmadik, most megjelent kötetben Gyöngyös város szerepel kiemelt tárgyalással. További közel nyolcvan település építészeti, népi építészeti és művészeti emlékeit vonultatja fel a könyv.

Ahogy az első kötetben közzétett előszóban megírták a szerzők, munkájuk rendszerében régészetföldrajzi szempontokat érvényesítettek. A felhasznált gazdag forrásanyagot a jelen összefoglaló topográfiai munkán túlmutató olyan szándékkal gyűjtötték és tették közzé, hogy az a későbbi topográfikus és monográfikus művek alapjául szolgálhasson. A három kötetbe bontás indokolta abbéli, a korábbi gyakorlattól eltérő megfontolásukat, hogy összefoglaló igényű megyetörténetet nem írtak. Ezt a művészettörténeti bevezető tanulmányokba, az egyes helységek története leírásába olvasztották be. Ezzel a megoldással összefüggésük és összetartozásuk ellenére is a használatot megkönnyítő viszonylagos önállóságot adtak a köteteknek és az ismétlődések elkerülésével jelentős mennyiségű helyet nyertek.

Két tekintetben különösen példaadó ez a három kötetes topográfiai munka: az egyik, hogy a XVI. századtól kezdődően rendszerezte a megye területén illetve többnyire Egerben tevékenykedett külföldi építőmestereket és képzőművészeket, művész- és műiparos dinasztiákat, és az onnan elszármazott művészeket. Világos áttekintést nyújt e családok rokonsági kapcsolatairól, tisztázza családfájukat, számbaveszi munkáikat és működésük helyeit. Munkájuk egyetemes vonatkozásaira is kitér, értékeli azt. A művészekről és tevékenységükről felfedezett és még nem publikált adatokat pedig a „Mesterek adattára” fejezetben lexikonszerűen közli. Jelentős hozzájárulás ez a magyarországi barokk és klasszicista művészet kutatásához.

A másik, amiben példaadónak tekintjük e Heves megyei köteteket, hogy ezek az országos műemlék-topográfiai sorozat eddig megjelent köteteivel szemben, amelyek figyelme legfeljebb a klasszicista kúriák népi építészeire gyakorolt hatására terjedt ki, eddig nem tapasztalt bőségben veszi számba, dolgozza fel a megye népi építészetének emlékeit. Ennek ideológiai és gyakorlati jelentősége aligha szorul különösebb magyarázatra.

Tóth Antal

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

| | | |
|---------------|--|-----|
| ШАНДОР КОНТА: | Творчество Бени Ференци между двумя мировых войн | 157 |
| БЕЛА БОРШОШ: | Состояние и ценность художественных изделий | 166 |

ВЕНГЕРСКИЕ ХУДОЖНИКИ В СВЕТЕ

| | | |
|---------------------|-----------------------------|-----|
| ЖУЛИЕТА ДЭ АНДРАДЕ: | Бела Магори Варга | 187 |
| ПАЛ М. КИШ: | Лайош Палл | 190 |

ДОКУМЕНТАЦИЯ

| | | |
|--------------------------|---|-----|
| ВАЙЕРНЭ, АГНЕСИ ЗИБОЛЕН: | Новые данные к искусному творчеству Миклоша Реваи | 193 |
|--------------------------|---|-----|

ДИСКУССИЯ

| | |
|---|-----|
| <i>Пал Войт: «Франц Антон Пилграм» докторская диссертация</i> | |
| Оппонентский отзыв Клары Гараша | 196 |
| Оппонентский отзыв Харастынэ, Мариана Такача | 198 |
| Оппонентский отзыв Домокоша Кошари | 200 |
| Ответ Пала Войта | 203 |
| <i>Шандор Ланц: «Эгри Йозеф» кандидатская диссертация</i> | |
| Оппонентский отзыв Евы Харша | 206 |
| Оппонентский отзыв Габора Э. Поганя | 208 |
| Ответ Шандора Ланца | 210 |

ИН МЕМОРИАМ

| | |
|--|-----|
| <i>Эдит Погань—Балаш:</i> Иван Фенэ | 214 |
| <i>Лоранд Зеншан:</i> Библиография творчества Ивана Фенэ . . . | 215 |

ОБЗОР КНИГИ

| | |
|--|-----|
| <i>Резжэ Сий:</i> Лайош Кантор—Картина, миропонимание. Старее «НАШЕ ВРЕМЯ» за новое искусство. Бухарест, Критэрион, 1977 | 216 |
| <i>Шандор Шейбер:</i> М. Бергер—В. Хаузлер—Э. Лесинг: Юдаика. Ди самунг Бергер. Вена-Мюнхен, Югенд унд Фолк 1979 . . . | 219 |
| <i>Антал Тот:</i> Дэжэ Дерчени—Пал Войт: Монументы, комитета Хевеша III. Будапешт, Академическое издательство, 1978 | 220 |

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

| | | |
|-----------------|--|-----|
| KONTHA, SÁNDOR: | Oeuvre de Beni Ferenczy entre les deux guerres mondiales | 157 |
| BORSOS, BÉLA: | Conservation et valeur des objets d'art | 166 |

ARTISTES HONGROIS DANS LE MONDE ENTIER

| | | |
|---------------------|-------------------------------|-----|
| JULIETA DE ANDRADE: | Mágori Vargha, Béla | 187 |
| M. KISS, PÁL: | Páll, Lajos | 190 |

DOCUMENTATION

| | | |
|------------------------------|---|-----|
| MME VAYER ZIBOLEN, AGNES: | Nouveau document à l'oeuvre de Miklós Révai | 193 |
|------------------------------|---|-----|

DISCUSSION

| | |
|---|-----|
| <i>Voit Pál: „Franz Anton Pilgram” thèse de doctorat</i> | |
| Opinion d'opposant de Klara Garas | 196 |
| Opinion d'opposant de Mme Haraszti Takács, Marianna | 198 |
| Opinion d'opposant de Domokos Kosáry | 200 |
| Réponse de Pál Voit | 203 |
| <i>Láncz, Sándor: „Joseph Egry” thèse de candidat</i> | |
| Opinion d'opposant d'Eve Hars | 206 |
| Opinion d'opposant de Gabor Ö. Pogány | 208 |
| Réponse de Sándor Láncz | 210 |

IN MEMORIAM

| | | |
|---------------------|-----------------------|-----|
| POGÁNY-BALÁS, EDIT: | Fenyő, Iván | 214 |
| ZENTAI, LÓRÁND: | Fenyő, Iván | 215 |

REVUE DES LIVRES

| | |
|---|-----|
| <i>Szűj, Rezső: Lajos Kántor: Aspect, vision du monde. L'ancien „NOTRE TEMPS” pour le nouvel art Bukarest, Kriterion, 1977</i> | |
| | 216 |
| <i>Scheiber, Sándor: M. Berger — W. Häusler — E. Lessing: Judaica. Die Sammlung Berger. Wien — München, Jugend und Volk, 1979</i> | |
| | 219 |
| <i>Tóth, Antal: Dezső Dercsényi — Pál Voit: Les monuments du département de Heves III. Budapest, Édition de l'Académie, 1978</i> | |
| | 220 |

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézből postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., Józsefnádortér 1.) közvetlenül vagy postátalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 140 Ft

1 szám ára: 35 Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1979 • XXVIII. ÉVF. 4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1979

SZERKESZTI:

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR,
MOJZER MIKLÓS, VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

- R. BAJKAY ÉVA: Forradalmiság és formalizmus (Uitz Béla alkotói útja 1926 — 1935) 221

KUTATÁS

- MOLNÁR LÁSZLÓ: Herendi litofán ablak 243
G. GYÖRFFY KATALIN: A nemeskéri evangélikus templom szószék-oltára 253

VITA

- Mit akar, mire törekedjék, mire képes a művészeti kritika?*
Alexander Kamenszki: A művészeti kritika a művészettudomány rendszerében 262
Lothar Lang: Töredékek a művészeti kritikához 264
Helga Möbius: A szocialista arcú művészeti kritikáért 265
Marosi Ernő: A gótika kezdetei Magyarországon című kandidátusi értekezéséről
Dercsényi Dezső opponensi véleménye 268
Zádor Mihály opponensi véleménye 270
Marosi Ernő válasza 273

KÖSZÖNTŐ

- Héjjné Détári Angéla: Voit Pál hetven éves* 278
SOPRONI SÁNDOR: Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1977—1978. évi működéséről 280

KÖNYVSZEMLE

- Pogány Ö. Gábor ism.: Koós Judit: „Style 1900”. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1979. 282
Rózsa György ism.: Cennerné Wilhelmb Gizella: A szabadságharc kilenc nagy csatája. Than Mór csataképei. Budapest, 1978. Magyar Helikon 282
Tóth Antal ism.: Murádi Jenő: A Barabás Miklós Céh. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1978. 283

FORRADALMISÁG ÉS FORMALIZMUS

(UITZ BÉLA ALKOTÓI ÚTJA 1926–1935)

A forradalmi korszak apálya után új veszélyre figyelmeztettek a monopolizációs diktatúra felszabadító mozgalmakat megtorló akciói Marokkóban és Szíriában. A tőkés országok munkásnyomora ráirányította a figyelmet a szovjet építő munkára. A szovjet–nyugati kapcsolatok fokozódásával megindult az 1920 körüli emigrációval ellentétes folyamat. Baloldali munkások és értelmiségiek látogattak el, telepedtek át a fiatal szovjet államba. A művészek közül olyan jeles alkotók keresték fel Moszkvát, mint pl. Kollvitz, Rivera, Le Corbusier, Heartfield, Vogeler stb. A nyugati művészek e sorához kapcsolódott a magyarországi hazatérést nem kockáztató, de helyzetét legalizálni akaró Uitz Béla. Célját, a forradalmi, elkötelezett proletár művészet megvalósítását, a Magyar Tanácsköztársaság bukásával elvesztett lehetőség visszanyerését, joggal remélhette a Szovjetunióban. Ezért hagyta el a szovjet kormány letelepedési engedélyével 1926 novemberében Párizst.

A kapitalista és a szocialista államrendben megvalósult szocialista művészet mereven szétválasztó és nemegyszer mechanikusan értelmezett ellentétei helyett — Uitz útjának alátámasztására is — érdemes most a korabeli közös vonásokat hangsúlyozni: az osztályharc végcéljának, s benne a művészet szerepének közösségét, valamint a szocialista művészet elméleti tisztázatlanságát, helyének, céljának, osztályjellegének leegyszerűsítését, a művészet specifikumának és az egyenlőtlen fejlődés törvényszerűségének figyelmen kívül hagyását. Az osztályharc a Szovjetunióban sem zárult le, sőt 1926-tól a szocialista építés új szakaszában másképp került napirendre. A technikai-gazdasági alap elmaradottságának felszámolása idején a művészi napi gyakorlat lehetőségei érthető hiányt szenvedtek. Uitz moszkvai műteremgondja és a meghívólevélben ígért két nagy freskófeladat a takarékosságban így nem is nyerhetett megoldást. Az új társadalmi légkör viszont erősítette harcos művészhelyállását és a művészeti életben való legális részvétel lehetősége társadalmi, művészetszervező aktivitását. A munkásosztály világszemléletét nemcsak magáévá tevő, hanem az osztállyal szociálisan azonosuló művész követelménye Uitz szélsőségekre hajlamos egyéniségében direkt visszhangra is talált. Proletárként, proletárról vagy proletárrért szemlélet az 1920-as évek művészettelfogásának általános dilemmája volt. Az esztétikai kérdések háttérbe szorultak, a marxista esztétika rendszerezése váratott magára, Plehanov esztétikáját és Fricse művészetszociológiáját ekkor adták ki.

A proletárforradalom tényének, a világforradalom lehetőségének távolodása a „forradalmi művészet” frazeológiát is elhalványította. Éppen az 1920-as években oly sokszor és oly sokféleképpen értelmezett „forradalmi művészet” a hétköznapi forradalmiságában a vulgárszociológiailag megfelelőbb proletárművészet kategóriába elegyedett. Sokáig tartotta magát az a nézet, mely a forradalmi művészetet kizárólag a proletárforradalom korszakának kultúrájára korlátozta. Az ekként felfogott forradalmi művészet őrzése, továbbvitele már akkor csorbát szenvedett az értelmezés útvesztőiben. A minőségi mércét mindek fölé helyező: „ami a művészet rangját eléri, az progresszív” idealista nézete így nem egyenlítődhett ki a

balos másik véglettel „forradalmi művész csak a párt útján lehet az” (Uitz).

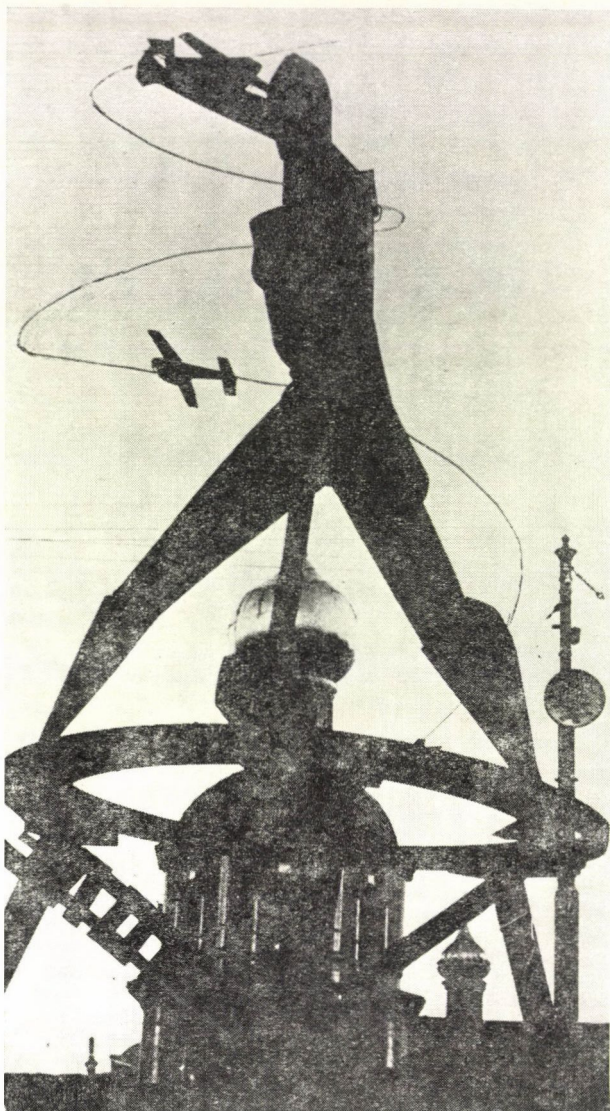
Terminológiai tisztázás helyett újabb és újabb variációk bukkantak fel; az 1920-as évek első felében a proletár művészet szűkebb és tágabb értelmezései, a második felében az avantgarde lefutásával a realizmus fogalom újszerű megfogalmazásai.

A Moszkvába érkező külföldi forradalmár művészt — márpedig Uitzot 1926-tól ekként értékelték — e fogalmak tisztázatlansága, a mögötte rejlő viták fogadták. A forradalmi, a proletár művészet problémái változó viszonyai a művészi örökséghez, jellemzőek az 1926–35 évtizedre.

Az 1925. évi párhatározat a művészeti irányzatok és csoportok szabad versenyével megadta a sokoldalú vita lehetőségét. Másrészt a „formalizmus” ellen hozott állásfoglalások már jelezték az utat az 1930-as évek problémái felé. A „modernista formalisták” és a peredviznyik követő realisták harca nemhogy véget ért, mint a Pravda művészeti kritikusa írta, hanem erősödött, ahogy ezt a két pólus kiemelése maga is bizonyította. 1926-tól az AHRR előtérbe nyomulásának új korszaka kezdődött, a tematikus művészet hódított teret. Az osztályharcban való részvétel vulgárszociológiai, ortodox plehanovi értelmezése patetikus művésznyilatkozatokban látott napvilágot. [1] Mindez „a szocialista építés általános sikereinek és a kulturáltság növekedésének talaján vált lehetségessé, mindenekelőtt a kommunista pártnak a művészet fejlődéséről való állandó törődésének következtében”. [2]

Az élesedő csoportharc, és ebben a politikai művésztért folyó küzdelem jegyében született az 1926. év kiugróan sok kiállítása, köztük a Nyugati Forradalmi Művészet első seregszemléje Moszkvában. Nagy lehetőséget kínált az európai forradalmi művészet tapasztalatainak beépítéséhez, a módszerek és kötések felméréséhez, míg egyúttal eszköz is volt a vulgarizáló adminisztratív realista tendenciák erősödésével szemben. Uitz itt kiállított Ludítái érvül is szolgáltak [3] a valóság mély élményekből szilárd világnézeti alapállás az ellentétes társadalmilag, pszichológiailag motivált forradalmi művészet példájaként. Bizonyosság is ez számunkra arra, hogy az eltérő társadalmi rendszerben munkálkodó szocialista művészek forradalmisága, konkrét közegük viszonylatában eltérő, de egymástól nem függetleníthető. A művésznek a szocializmus ügyével való azonosulása, a művet meghatározó szilárd világnézeti alapállás az ellentétes társadalmi formációkban is záloga volt Uitz életművében a kontinuitásnak. Pályájának határozott megváltozását a sorsát formáló hely és kor függvényében tekinthetjük át. Művészetét egyetemesen is csak a szovjet kultúrán át megközelítve ítéltethetjük meg.

A bécsi és párizsi emigrációból magával hozott műveivel Uitz akkor ritka középutat járt a tendencé tartalom és az egyéni stílus, a napi célok és a művészi egyetemesség igény szerves egységével művein. Következézetesen küzdött a kispolgári formában jelentkező új osztálytartalom élettenséggével. Már 1927 januárjában az AHRR-vitán Mácza Jánossal közösen használt terminológiájukkal élve vallotta a tartalom fontosságán túl: „... a formának is a történelmi rendeltetés magaslátán kell állnia.” [4] Érdeke, hogy a proletár tematika és a XX. századi örökség

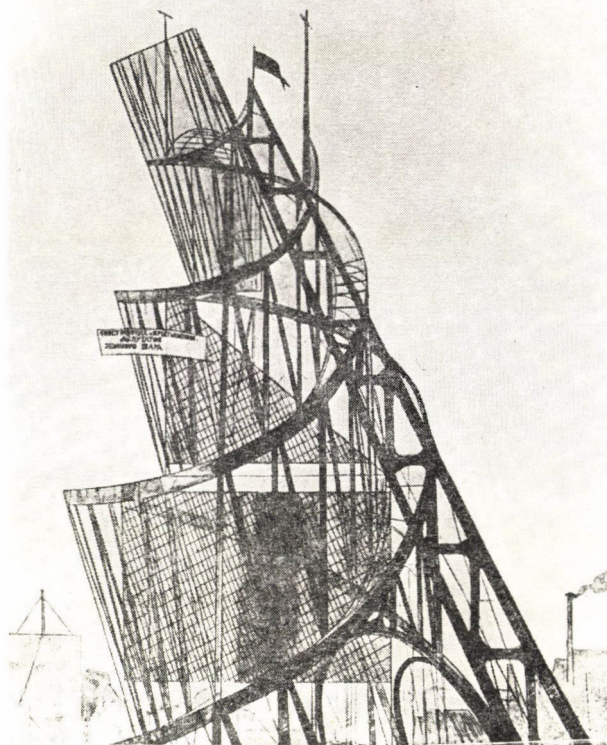


1. Uitz és növendékei (VHUTEMASZ): Építs repülőgépet! Moszkvai térdékoráció. 1927

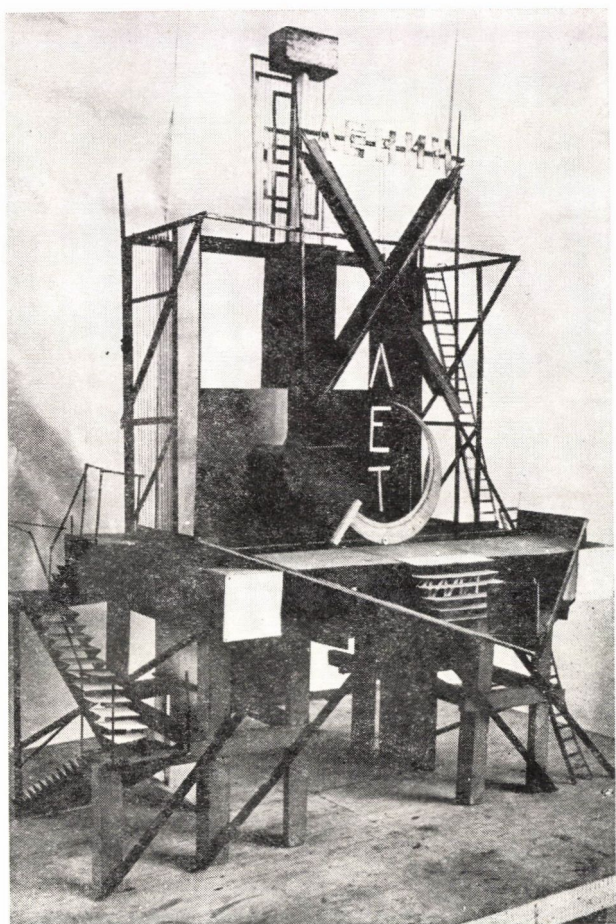
dialektikus befogadására saját műveinek bemutatásával adott példát. Egyéni kiállításán (1926. dec.—1927. jan. Moszkva Művészeti Akadémia) a formakísérletek és proletárforradalmi tematikus művek hangsúlyos kettéválasztásával azonban maga ültette el a magot a később megmerevedő esztétika támadásaihoz. Még komplex forradalmiságát dicsérték, de a méltatások mögött megjelent a sematizmus vádja. [5] Formasémáit ítélték el. (A szó fogalomkörébe az egyre veszélyesebb broszúra-sematizmus még bele sem tartozott akkor.) Véleményük az 1930-as évek formalista diszkreditálásának első felvillanása volt, a modern irányzatok eszköztárának a köznapi tartalomcentrikusság felőli egyoldalú megítélése. Ezzel szemben a forradalmiság és korszerűség az új szocialista társadalomban új művészi tartalmi-formai minőség keresését jelentette Uitznál. Eddigi útja csak megszüntetve megőrizve volt folytatható az új körülmények között.

A korszak hivatalosan megállapított két művészi alapfeladata: az oktatási és a termelési területen jelentkezett. Uitz az elsőhöz tudott kapcsolódni 1919-es Proletár Képzőművészeti Tanműhely szervezésében és komplex programkidolgozásában szerzett tapasztalataival. Az ehhez hasonló felfogással működő legkorszerűbb moszkvai oktatási intézményhez, a Vhutemaszhoz [6] került. Az új típusú, általánosan művelt művészi-ipari szakemberképzés

megfelelt a kor követelményének, egyetemes párhuzamban a weimari Bauhaus tevékenységével. 1920-ban a forradalommal legelőször közösséget vállalt avantgarde művészek tömörültek benne. Formai forradalmukkal, kísérleti, tervező, kollektív tevékenységükkel (1921-ből ismerte Uitz) sikerrel kiiktatták a képzés régi, akadémikus módszereit. A művészet és a technika ügye az experimentalitás és a produktivitás hegemoniára törekvő 3—3 éves időszakai után a művészet proletarizálásának új szempontjai mögött 1926-tól háttérbe szorultak. A pregnánsan osztályszempontú művészetszemlélet, az osztályharcot témába szorító dogmatikus elgondolások és a művészet vulgárszociológiai történelmi analízisére támaszkodó tömegkultúra hívei között osztotta meg a művészeket. Ez utóbbi lett az intézményben irányadó. A gyakorlati problémák új eszmei-elméleti megalapozása és oktatása Uitz személyében harcos aktivistájára talált. Lényeges szempont lehetett, hogy a teória és a praxis problémáit egyaránt belülről szemlélő művész folytassa Favorszkij [7] jelentős kompozíciós elméleti kurzusait. A hildebrandi és wölflini kategóriákkal dolgozó orosz mester az egyiptomi, antik, bizánci művészet formaanalízisével akarta megalapozni, a Bauhausban tanító Ittenhez hasonlóan, a gyakorlati munka teoretikus elveit. A Vhutemasz oktatásában új, történeti módszerét Uitz átvette és a korkövetelményekhez szabottan osztályszemlélettel továbbfejlesztette. [8] Analíziseiben kívánt élességgel az osztályharcra helyezte a hangsúlyt. Szemben állt a korábbi, a francia purizmushoz hasonlóan inkább a szubjektumra épülő szemlélettel, melyet a művészet teória terén a vulgárszociológia ekkor már teljesen kiszorított. Formaelméletében Uitz az elemek, a konstrukciók és az ezekből alakuló művészi egység, amit kompozíciónak nevezett, felsőbbségét hirdette úgy, ahogy Kandinszkij, — aki Vhutemaszból 1922-től a Bauhausba ment át — és Favorszkij is tette. Marxistaként formaanalízisről Uitz csak az ábrázolás ideológiai-történelmi meghatározottsága után beszélt a maga részéről is beleesve abba a hibába, hogy a forma, az anyag és színproblémáiról keveset szólt. Holott tudjuk,

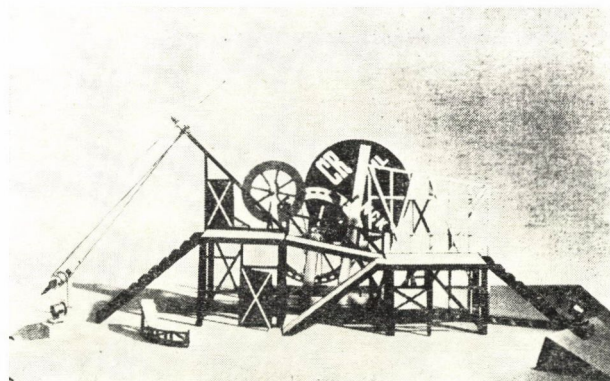


2. V. Tatlin: A III. Internacionálé emlékműterve. 1920



3. Uitz és növendékei (VHUTEMASZ): Októberi Forradalom X. évfordulója Moszkvai térdekorációs tribünterv. 1927

hogy a színelméleti és kompozíciós kérdések egész életében foglalkoztatták. Sőt ezek soha lezártak nem tekintett formaanalízise a műalkotás pótszereként is jelentkezett időszakonként (különösen élete végén) művészetében. A Főiskolán kompozíció-elemző óráival a kollektíva művész elismerését tudatosan akarta kivívni. [9] A világnézeti harcban vállalt szerepe háttérbe szorította a művész egyéni stílárís formaalkotását és az eszmei-tartalmi teoretizálás formakísérletekkel ellentétes végletébe utasította. A szervezői, adminisztratív feladatok vállalásával 1919-es tevékenységét vélhette folytatni. Hittel vállalt objektív és szubjektív körülmények akadályozták Moszkvában, hogy harcos kommunista szemlélete művekre koncentráljon. A teoretizáló póttevékenység hamarosan mindkét



4. L. Popova: Színpadterv. 1922



5. Uitz Béla: A Vörös csúcs. Plakátterv. 1927

oldalról gyanússá vált, és a Vhutein tevékenységének megkérdőjelezése [10] őt is érintette. A fokozódó formalizmusvádaktól nem tudtak szabadulni, hiába szervezték át az ipari és hangsúlyos világnézeti képzés jegyében a főiskolát. (Bauhaus-zal egyidőben). Az 1929 júliusi KB



6. Uitz Béla: Nedd Ludd. 1923. MNG.

határozat értelmében más hangsúlyt nyert a Vhutein rendszerében és struktúrájában az oktatási cél: „... a szocialista ipart kiszolgáló alkotókön kívül a kollektív életet és a proletariátus osztályharcát szervező művészeket” kívántak nevelni. [11] Az osztályharc éleződésének eltűlése, a külpolitikai helyzet romlásával együtt hatott a művészet erőteljesebb átpolitizálására. A magasán képzett művész-technikus szakember helyett valójában a korigény egyre inkább a művész-kultúros, propagandista, instruktor, dekorátor, szervező és pedagógus feladatkörre esett. A Vhutein művészei a valóság sokoldalú formálói-ból egyre szűkebb területre korlátozódtak.

A maga nemében máig egyedülálló terv volt azonban egy külsőtér-formáló tanszék felállítása, ahol a szovjet társadalmi gyakorlat totalitásából akarták megvalósítani a színházi dekoráció, az ünnepi utcakép és tömegakció azonos művészi színvonalát. [12] 1927-től a Szovjetunióban Uitz ezen a területen igyekezett az elmélet és a gyakorlat új egységét megadni. Addigi útjának — elsősorban párizsi proletkultus dekoratori tevékenységének — és az 1917 utáni szovjet tömegművészetnek eredményeit akarhatta szintetizálni úgy, hogy hű maradjon Bécsben kidolgozott elméletéhez. „A kollektív, szervezett, centralizált művészetet”, a proletárdiktatúra adekvát művészetét (Uitz) a Szovjetunióban meglehetősen egyedülállóan az agitációs tömegkultúrában látta. Ugyanekkor a köztéri demonstrációk túlértékelése a magyar pártvezetésben érthetőbb, mint — a feltehetően ilyen hatásra Uitznál — a szovjet művészetben. Az agitatív tömegművészet szekunder voltára rá is mutatott Lunacsarszkij, [13] aki az „ideológiai művészet” terminusát szélesen értelmezte a tömegművésztől a táblaképig, Uitz szűk felfogásával ellentétben.



7. Uitz Béla: Mezőgazdaság kollektivizálása. 1930. Uitz gyűjtemény, Pécs

A túlbecsült eszmei jelentőség és a csekély anyagi és ennek függvényében tett művészi erőfeszítés ellentmondását ugyan korán felismerte Uitz [14] mégis egyéniségének erejével és kitartásával öltött a főiskolán a korábban párnapos társadalmi munka szervezettebb, nagyobb arányokat. Igaz, illúzió volt a dekorációk művészi, minőségigényes megoldása, amikor a NEP korszak óta a plakát is ritkaságszámba ment. Ekkor is feloldhatatlan volt az az ellentét, ami fennállt Uitz teoretikusan kimunkált eltértsége és a valóság, a tömegművészet gyenge bázisa és a képzőművészet erős táblaképradíciója között. Az életképi, passzív imitativ, az ipari termelést naturalistán megjelenítő művészet erősödésében az ipari gyakorlat, a szériagyártás (tribünök, emelvények, dekoratív egységek stb.) bevonása, — akár e periférikus téren is — a művészetbe, egyre inkább pusztába kiáltó szó maradt.

Mechanikusan hitt Uitz az új társadalom azonnal jelentkező új művészetében és vulgárisan érvelt azzal, hogy a tömegünnepekben kifejtett hatással „... a kapitalista világgal folyó harc fegyverévé változtatható a Vhutemasz”.



8. Uitz Béla: Azonnali békét! 1925

A szocialista társadalom gyakorlatában az antik és a reneszánsz világ például vett pompázó ünnepei logikusan redukálódtak a célszerű egyszerűsége. Az 1920-as évek elején született konstruktivista elképzelések, El Liszickij, I. Popova vagy Péri László tervei ezért mutatnak analógiát Uitz növendékeinek tribünterveivel. A konstruktív művészet egyetemes reklámművészeti kifutása mégsem találkozhatott tartósan a szovjet agitprop művészettel.



9. Ismeretlen szovjet művész: A kolhoz segít az egyéni parasztnak. Plakát. 1930. Forradalmi Múzeum, Moszkva



10. Uitz Béla: Barátkozás. 1925. Az imperialista háború ellen c. sorozatból. Forradalmi Múzeum, Moszkva



11. Uitz Béla: Barátkozás. 1931/32. Náluk-nálunk c. sorozatból. Puskin Múzeum, Moszkva

A proletkultban megtestesülő tömegigény nem a célszerű, tiszta konstrukciót, hanem Lunacsarszkij szavaival a „csodálatos képek sorát” várta. Az irányadó elképzelések sajnos kezdettől fogva igen homályosak voltak. Megváltozásukat mégis jól demonstrálja 1920–27 között, ha Tatlin III. *Internacionálé* tervét összevetjük az Uitz kollektíva ettől semmiképp sem független térdekorációjával, az *Építés repülőgépe*-tel. A forradalmi idők entuziasztta magyar vagy orosz tömegművészete nem volt állandósítható. Korszakunk szovjet tömegművészetének tisztázása feltehetően ezért is hiányzik a történeti feldolgozásokból mind ez ideig. Csak a legújabb publikációk beszélnek a szovjet monumentális művészet kibontakozásában betöltött szerepéről.

Az ünnepek alkalmasak lehetnek a történelmi hagyományok átörökítésére, a jelen ideológiájának belsővé tételére, a jövő perspektívájának felvillantására, a társadalom közösségének stabilizálására, élményszerű informálására, de semmiképpen sem a művészi kreativitás teljes kiélésére. Uitz fanatikus művészegyenységének ismerete teszi érthetővé, hogy a propagandától a cselekvésig jelszó helytelen értelmezésével és a művészetbe való mechanikus



12. Uitz Béla: Gáz. 1925. Az imperialista háború ellen c. sorozatból. Forradalmi Múzeum, Moszkva

átültetésével egyre mélyebben vetette bele magát a peremfeladatokba. [16]

Nehezen látta be, hogy a Szovjetunióban a szocialista kultúra menete nem igazolta feltételezéseit, amennyiben a forradalmi proletár művészet a pszichikumra ható kis feladatoktól (röplap, illusztráció, plakát, metszet stb.) a nagyléptékű munkákig, tömegek és környezetük művészi alakításáig, szervezéséig lép tovább. A kulturális fejlődés teljes szakaszainak átugrása utópisztikus remény volt. A szovjet művészetben és Uitz Béla életútján egyaránt csak villanások voltak ugyanígy a klubmunkára [17] vagy a Kultúra és Pihenés Parkjára [18] vonatkozó teoretikus elképzelések, melyek egyoldalúan, s a művész-alkotó tevékenységtől távolodva, kötötték le jobb híján energiáit. Az oktatási és az ezzel szervezettileg is összefüggő tömegművészeti résztvékenységei egyetemes igényű grafikai munkásságának megszakadását is jelzik. (Részletesebb tárgyalásukat az ehhez kapcsolódó külső és belső motiváció indokolja.) A grafikus pályára kontinuitásának egyetlen jele ezekben az években a kínai forradalomhoz készült, feltehetően 1927. évi *Vörös csúcs* plakátterv (ma fotón). A harcos ember Uitznál külön elemzést igénylő motívumának vándorlásában és a képépítési struktúrában a diszkontinuitás jelei is észrevehetők. A *Vörös katonák előre!* (1919) plakát vibráló, homogén felületmegmunkálásában, magával ragadó tömegerejében a forradalom belső



13. Uitz Béla: Gáz. 1931/32. Náluk-nálunk c. sorozatból. Puskin Múzeum, Moszkva

politikai és művészi ereje egyesült. A *Zúzzátok szét a börtönöket!* (1924) plakát montázsszerűséggel még gazdagodott. A fehérterror merev börtönrácsa jó képi ellentétül szolgált a közösségből fakadó egyéni munkáserő expresszivitásához. A *Vörös csúcs* (1927) plakáton a közvetlen élményt nélkülözve a háttér különmű, semleges fekete tére redukálódott. A tömeget csak képletesen és didaktikusan képviseli a támadó állásban, sematikusan ismételt három szuronyos. Uitz oeuvre-jében akkor vált modorossá a Nedd Ludd-i eszmei-képi lázadás, amikor Magyarországon újjáéledt Derkovits Dózsájában.

1927–30 az életpálya átmeneti szakasza volt, a proletár művészet kritériumának akarván megfelelni. Így értékelték őt pozitívan több oldalról, másképp értelmezett, egyazon terminussal: a szocialista építés részeseként (AHR) [19], a polgári kultúrából tudatosan válogató proletár művészként (Novickij–Vhutein) [20], a proletariátus öntudatának szervezőjeként aposztrofált forradalmár művész (Roginszkaja) [21], tanulmányaival és terveivel a nagy korszak hasznos alkotója (Mácza) [22]. A proletár művész fogalmat maga Uitz szigorúan leszűkítette, a kollektív, kommunista művészre és ennek jegyében harcolt a fogalom reménytelen tisztázásáért [23].

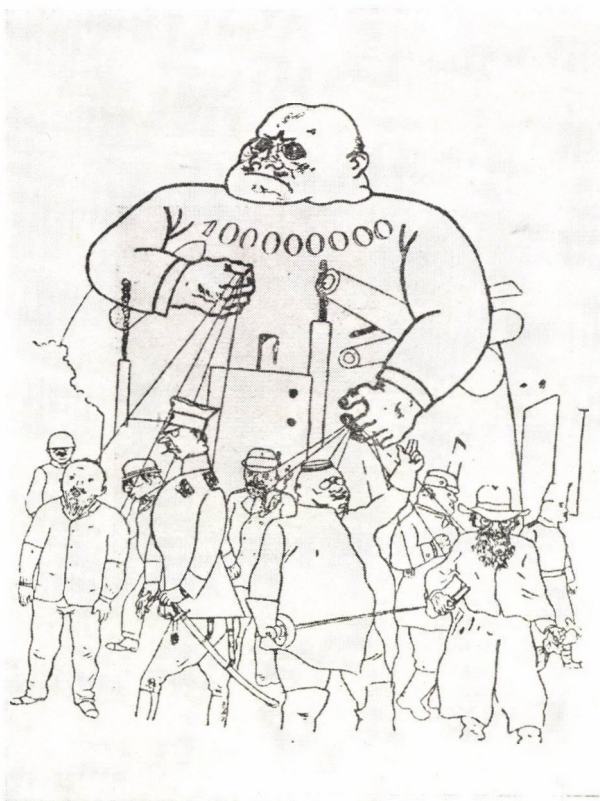
Kitüntetés és erősödő bírálat, védelem és szaporodó kritikák kereszttüzében állt 1930-ban az Vhutein felszámolásakor [24] a művészi és egzisztenciális hogyan tovább kérdésével. A szovjet művészeti életben bekövetkezett periódusváltás hozta meg a túlfokozott társadalmi aktivitásból a kiegyenlítődést a művészi alkotómunka felé. Számára nem jelentett meghasonlást, hogy a művészet szerepe a szocialista építésben a tárgyi, alkotófeladatokról az ideológiai, nevelő munkára tevődött át. Tevékenysége már korábban megelőlegezte ezt. A termelési vagy az ábrázoló művé-

szet prioritásának kérdése sem hozott számára dilemmát. Az elsőt sohasem tette úgy magáévá, mint Novickij vagy Mácza, aki ekkor önkritikát is gyakorolt. A módszer és hagyomány kérdésében az épülettől a fotóig terjedő szintetikus Oktyabr művészcsoporthoz tagjaként vélekedett [25], de politikai aktivitásában, ideológiailag az AHR-hoz állt közel. Ez az ambivalencia védte meg még ekkor az oktyabristákkal szemben erősödő mensevista passzívizmus, technicizmus, postlefiga formalizmus, bogdanovizmus vádjától. [26]

Idő kellett ahhoz, hogy a szovjet világban otthonossá váljon. Az eszme és élmény nélkülözhetetlen egygyéforrasztásához az átlagossal ellentétben ő az utóbbival volt híján. Az egyensúly elérésére tett erőfeszítéssel ellentétesen hatott az esztétikai dogmatizmus és voluntarizmus kibontakozása. A politika napi igényeit a pártosság jeleként számon kérő dogmatikus szemlélet vitte Uitzot a direktívák szolgálatába, az alkotó személyiség teljességéhez elengedhetetlen friss intenzív élmények nélkül is. Az ellentmondás áthidalásához a földműves ivadékként tett témaszelekciója segítette. Ezért is fűződött rajztevékenységének újakezdése a kolhoz problematikához, a mezőgazdaság kollektivizálásának gyorsításakor a kulákság ellen hozott intézkedések idején. A *Mezőgazdaság kollektivizálása* egész sorozatot kitevő variánsai műfajukban félúton voltak a plakát közvetlen mozgósító jellege és a sokalakos freskók gazdagsága között. Ez utóbbi téren közvetlen előzménynek tekinthetjük A. Mizin egyesszai *Termésünnepe* c. freskóját. Közéleti mondanójukban a korabeli szovjet plakátok társai lettek volna, ha nem feszül ellentét a napi cél és a tartós művészi hatás gyakorlati megvalósíthatósága között. (Ugyanarra hívott fel, amelyre M. Cseremnov dekoratív plakátja, vagy V. Korobljova „*Lépj be a kolhozba!*” c. és számos ismeret-



14. Uitz Béla: A gazda (A tőkés) 1931/32. Náluk-nálunk c. sorozatból. Puskin Múzeum, Moszkva



15. G. Grosz: *A tőke függésében*

len szerző agitációs plakátja.) Ez az áthidalhatatlan ellentét szorította műtermi mappába Uitz képterv variációit a Szovjetunióban. E lapok a saját iniciatívából születő murális vázlatok ismeretlenségre kárhoztatott sorát nyitották meg. Rajzai tanulságosan túlmutattak az ahristák kolhoz-témájú életképi látványvisszaadásán. Uitz nem másolt, ellenkezőleg, hibája inkább a színpadiasság, a közvetlen benyomás, a kép elindító optikai élmény hiánya. A menetelő Ludditák (1923), az *Azonnali békét* követelő tömeg (1925) rajza után itt az embercsoport állóképpé merevedett és szövívőjük a párizsi sorozat „1917” c. lapjának központi figurájából alakult halvány utánzat. Az expresszív részletformálás helyett geometrikus kidolgozást kaptak a figurák Uitz síkkonstruktivista kísérleteinek visszfényeként. A kompozícióban a rendteremtés szabálykövetésre módosult. Az aranymetszés szerint vízszintesen tagolta és a bal sarokból jobbra vezető átló dinamikájára építette fel a képet. Témában megfelelője a didaktikus kontraszt: a gépesített TSz-munka öröme és az egyéni munka rabsága. „Kolhozokban ezrek, az egyéni parasztnál ketten” ez volt a vulgarizált indító eszme, amely egyre konkrétabb formákkal töltődött meg: az „egy éves munka” eredménytáblájává lett, de elkerülte a penzumszerű közéletiség művészietlenségét. Tematikusan a gépesítést, a kollektív gazdaságtól egyetlen szimbolikus eke ábrázolásáig variálta, mintegy reagálva a gép és az ember változó arányú ábrázolására a korabeli szovjet táblaképeken. Alkotóan vállalta a XVI. kongresszus határozatát, hogy a művésznek ecsetjével fegyvert kell fognia az élet szocialista rekonstrukciójához, de egyidejűleg kerülte a művészi színvonalnélküliséget.

A művésztől mechanikusan megkívánták a szocialista építés ütemének átvételét. Ezen túlmenően Uitz moszkvai kiállítási előszavában (John Read Club. 1932) idézte is Sztálint, amikor élesen szembeállította a kapitalista és a szocialista táborn. A korabeli publicisztikából merítő, az esztétikait felülmúló politikai indíték vezethette Uitz Bélát a „*Náluk-nálunk*” című agitatív rajzsorozatához. A szovjet művészetben elég egyedülállón

rendelkezett ehhez szükséges élményanyaggal. Az adott gondolati sémákhoz így tudott erőteljes képi formákat teremteni. Műve agitációs képes brosúra lett volna, mely műfajában is köthető a nyugati kommunista pártoknál megszokott forradalmi művészfeladatokhoz [27]. A szimultaneitás tömegkommunikációból eredő irodalmi módszere közérthető képi jelekkel, fekete-fehér temperával fedve a betűket, került vissza az újságlapokra. A kor fő ellentmondásáról a mindennapok papírjain adott képet az új korszak „biblia pauperum”-jaként. A középkori meseterek odaadásával illusztrálta a téziseket, a tőkessel szemben a szocialista gyár három gazdája: igazgató, párttitkár, szakszervezeti titkár; a munkanélküliekkel szemben a szocialista munkaverseny; paraszt a tőkés birtokon — kolhozparasztság; a tőke politikai alapja, a szocialista rendszer védelme; készülődés a Szovjetunió ellen, a Vörös Hadsereg örködik. A „Két rendszer” után a sorozat második egysége kérdésként vetette fel az alternatívákat: „Töletek függ”. Háborús gáz, a barátkozás a fronton; koponyák halmaza, fegyverrel a tőke ellen; fehérterror, világ Októbere; burzsoá diktatúra, proletárdiktatúra. A sorozat a világforradalom *Fogadalmával* zárul, mechanikusan formába merevítve a korszak stratégiai célkitűzését.

Ezzel szemben az előző ellentétpárok szétfeszíteni látszanak a szerény vázlatlapok fizikai határait, az eizensteini filmmontázsok hatásából is merítő kép kivágások, kompozíció metszések, formák és arányeltolódások révén. A Luddita sorozat forradalmi ereje az emigrációs elkeseredés harcúgyó szenvedélyéből nyerte jogos expresszivitását 1923-ban, 1931-ben már a társadalmi lét történelmi törvényszerűségeinek tudata, biztos perspektívája szorította ki az érzelmi sűrítés túlfokozását. A történelmi valóság bizonyossága enyhítette a korábbi háborúellenes sorozat manírosságát. Egyes lapok, pl. a *Bárdikozás*, a *Proletárdiktatúra* rigorózus, centralizált rendjéből dinamizmussal lépett tovább, máskor megőrizve továbbfejlesztette (*Gáz*) a korábbi képstruktúrát. Szenvedélyes érvelése a művész és a mű világképé-



16. A. Kravcov: *A tőkés*. 1932.



17. Uitz Béla: *Készülődés a Szovjetunió ellen.* 1931/32. *Náluk-nálunk* c. sorozatból. Puskin Múzeum, Moszkva

nek mélységes összhangjában, kigyózó lüktető ecsetvonásaival a szerkezetiség feloldója lett. Ezért stílusát illetően nem fogadható el a figurális konstruktivizmus megjelölés [28] és nem alkalmazható rá a nyugati szakirodalomban használatos politikai konstruktivizmus [29] formszemantizálóbb stílustendenciája. A sorozatvázlatok Uitz művészetének ereje, kontinuitása mellett tanúskodnak, az aktivista rajzok diktatív, politikus folytatóinak tekinthetők. Expresszív, konstruktív, monumentális stílusban vetik fel a széles közönségnek szánt aktuális kérdéseket. Részben a konkrét megrendelés hiányában, másrészt a művész örök problémafelvető nyugtalanságában, sajnos csak vázlatok maradtak. Ezen értékelési korlátok figyelembevételével elsősorban azt a stílári egységet hangsúlyoznám, amellyel az ellentétek feszültségét a szatirikus és patetikus ritka összhangjában átfogta. Uitz karikírozó hajlandósága Groszéval, Derkovitséval, O. Nerlingerével vetekedett, s Masereelhez hasonlóan egyedi példát teremtett, esztétikai erőt sugallt a munkásművész rajzokhoz viszonyítva.

A XX. század forradalmi művészete érthető módon összekapcsolódott a monumentalitással, a monumentális festészet a korszakra jellemzően a tulajdonilag kisajátíthatatlan freskóval. Viték és álmok fűződtek hozzá, — s bár anyagi alap nélkül, — de Uitz Béla művészetének mindvégig legfőbb célja volt. 1923-ban már freskóra tette a Ludditákat is a cinkkarsorozatán túl. A *Náluk-nálunk* sor freskóba ültetéséről nincsenek adataink. Feltevezésünk mellett érvel azonban az 1970-ben Moszkvában meglett 3 m²-es olajkép: *Készülődés a Szovjetunió ellen* — A Vörös Hadsereg örökdió (MNG Ltsz.: 72.38 T). A kép a sorozat ötödik egységének pasztózus fedő festéssel készült sommázott változata. A közbeeső vázlat (JPM Ltsz.: 74.21) után festette egyes elemeiben egysze-

rűsítette a kompozíciót, plakátszerűen kitöltötte halvány színekkel az absztrahált formákat. Az ibolyakék, a közepzöld szürkéken gazdagodó szubsztraktív színkeverési elképzeléseiben szimultán kontrasztokkal dolgozott Uitz, sajátos szinkordináta rendszere alapján. Freskópótlási kísérletében a használt festékanyag sem kedvezett a mű maradáloságának. A sorozatot összegző kaleidoszkopikus összkompozíció helyett, — amilyenek a Luddita freskótér, vagy a német Vogeler szovjet agitációs táblái is voltak — az egyetlen témaegység kiragadását a történelmi valóság magyarázza: a kapitalista világ gazdasági válságból a kiutat a terheknek az elnyomottakra való átruházása mellett a háborús előkészületekben keresték Nyugaton. A kiválasztás közvetlen ösztönzője az 1931. évi moszkvai antiimperialista kiállítás is lehetett, mely a Forradalmi Művészek Nemzetközi Irodája s ezen belül Uitz titkári tevékenységével jött létre.

Ekként jelzik az egységet Uitz alkotásai és az Iroda [30] élén 1930. november 15-től kifejtett tevékenysége. Alkotó és szervezői útja szervesen illeszkedett a korszak szocialista művészetébe. Nemcsak a mexikói Rivera *Felfegyverzett proletariátus* c. freskójához kapcsolódott, hanem a „Légy éber proletár!” jelszó szovjet képi variánsaihoz is. Képe szemantizált rokona az ahristák „Proletár” Klub freskójának (1930), mintegy jelezve az üzenet és a kompozíciós megoldás változatlan időserűségét, a deduktív szemléletből is következő szemantizálódást.

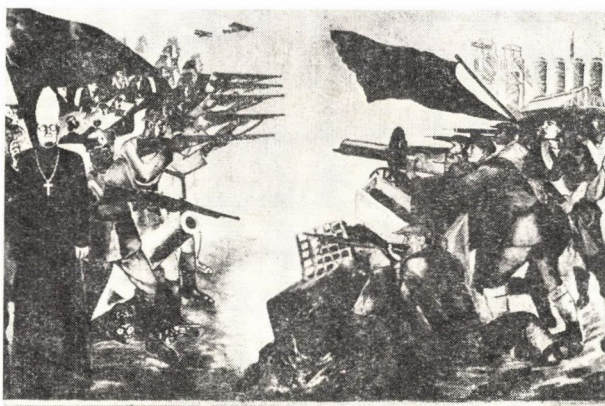
1931—32 a proletár származású művészek hagyomány és „űtitársak” nélküli egyeduralomra törekvésének intenzív időszaka. Ekkorra egyre égetőbbé vált a művészet specifikumának, a formának, mesterségbeli tudás fontosságának elfogadása a vulgarizálókkal szemben. A magyar emigráns körökben a belső vitákban már érezhető volt ez 1927-ben [31]. Az ellentéteket súlyos-



18. Uitz Béla: *A Vörös Hadsereg örökdió.* 1931/32. *Náluk-nálunk* c. sorozatból. Puskin Múzeum, Moszkva



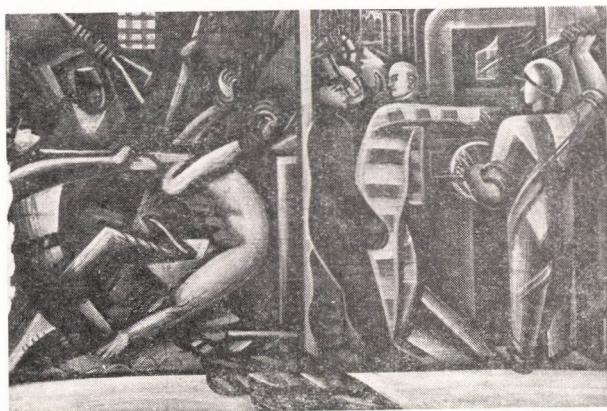
19. Uitz Béla: Készülődés a Szovjetunió ellen — A Vörös Hadsereg őrködik. 1931/32. olajfestmény, MNG.



20. Vjajzenszkij, Gaпоненko, Ivanov, Konnov, Mirlasz, Nyevezsín, Nyemov, Círelszon: A moszkvai „Proletár” klub freskója. 1930



21. Uitz Béla: Illegális nyomda — Letartóztatás Németországban. 1932/33. MNG.



22. Uitz Béla: Kínzás — Árulás. 1932/33. MNG.



23. Uitz Béla: Vezetők vitája — Következmény: A munkásság szétverése. 1932/33. MNG.



24. Uitz Béla: Vonulók — vázlat. 1932/33. MNG.

bírtotta az emigrációs betegség, a szubjektív ellenségeskedés. Ők sem függetlenül lettek a hibás esztétikai alternatíváktól: hogy a proletár, a forradalmi művészet csupán politikai, vagy mesterségbeli kérdés is? A társadalmi feladatok és célok vállalásán túl egyre nehezebb volt megvédeni „a mesterségbeli tudással bíró nagyobb agitativ erővel rendelkezik” [32] elvet. A proletariátussal együtt lépő művész helyett tehetséges élmunkásokat emelt be a RAPH [33] a művészeti életbe, és a műalkotásoktól az

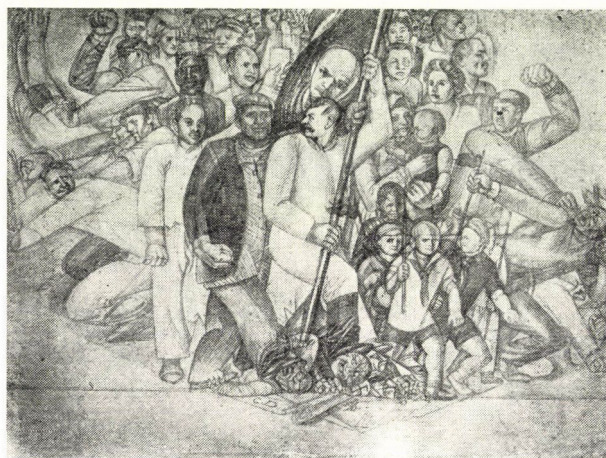
osztályharc ideológiai fegyverének funkcióját várták (érzelmi hatás → akarás → forradalmi tett ~ Lunacsarszkij) egyre doktrinerebbül.

Az osztályharc elsődlegességének hangsúlyozása mellett, a művészi tevékenységnek a politikai mögé utalása után [34] is érezhető Uitzban a képzett művész formateremtő igényessége.

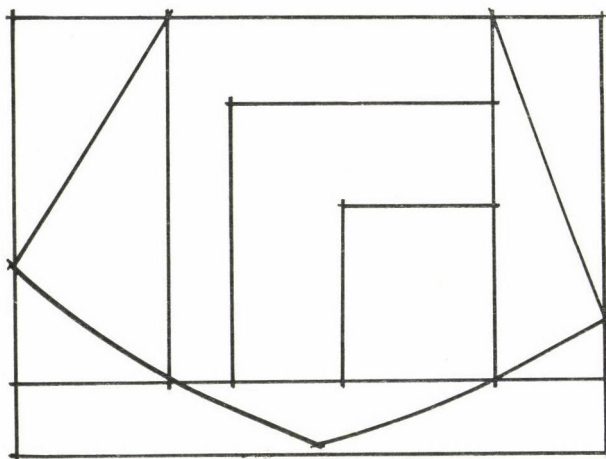
Erről tanúskodik tizenegy lapos befejezetlen, nagyméretű *Komintern* sorozat terve is. Sajátos, képi nyelvre



25. Uitz Béla: Marx, Engels, Lenin zászlaja alatt. 1932/33. MNG.



26. Uitz Béla: A lenini zászló alatt. 1933k.



27. Kompozíciós séma Uitz Béla: A lenini zászló alatt c. művéhez



28. Uitz Béla: Fiatal férfi. 1932. MNG.



29. Uitz Béla: Nevető nő. 1932. MNG.



30. Uitz Béla: *Két férfi*. 1932. MNG.

lefordított cikksorozatnak is tekinthető. Messze túlmutat azonban az illusztrációs szovjet sajtórajzok színvonalán az egyes lapok tartalmi és megjelenítési összhangjával. Műve Masereel képregényeinek társa lehetne, de a belga művésztől eltérően Uitz itt csak a mozzanatra koncentrált. E szűkebb tematikai programszerűségben is kamatoztatni próbálta azonban a mindkettőjük jellemző intellektuális és emocionális gazdagságot. Stílusában a *Nálunk nálunk* sorozathoz viszonyítva, az élesebb vonalakból, a mélyebb fekete kontrasztokból és némely kompozíciós sémából következtethetünk a moszkvai Masereel kiállítás (1930) hatására. Uitz élményszerű, érzékletesen modellált képei ugyanakkor ellent is mondanak a síkszerűbb, „primitívizáló” törekvéseknek. Erősödött nála a XX. századi művészetre épülő ún. „szintetikus realista” ábrázolásmód. A művészt a korábbi sorozattervek tételessége helyett most a nemzetközi munkásmozgalom történeti konkrétságban megragadott ábrázolása foglalkoztatta. A vizsgált jelenségek lényegét perspektívájukban igyekezett feltárni. Grafikusként is az Iroda balos vonalát képviselte. Így ölthetett sorozatában képi formát a szövetes kérdés elvető szoc. dem. bírálat, az Uitznál pregnánsan, írásban is jelentkező szociálfasizmus elmélet, a többfrontos harc, a mozgalom hibáinak és a következményeknek eltűlése. Az adekvát forma temperával újságpapírra születtett hangsúlyos kompozíciós arányeltolódásokkal, montázsszerűen, karikírozó expresszív torzításokkal, filmkockaszerűen, a fekete-fehér drámai kontrasztjában. Sajátosan egységbe foglalta az eszmei és stílus, a szovjet és az internacionális eredményeket. Legszebb lapjai (Illegális nyomda, Letartóztatás) Uitz egyetemes érvényű művei közül valók.

E sorozattörődék stílusis határköként is felfogható. Lezárni látszik az 1920-as évek grafikáinak konstruktív-expresszív vonalát, tágabb teret nyitva az erősödő realizmusnak. Kompozícióban a Sztálin körül erősödő kultusz (bizonyítéka itt a vázlatos tömegábrázolás kidolgozásánál megjelenik a munkásokra visszatekintő vezér alakja) alig fékezte le az uitz-i dinamikát, bár a témaközpontúság lazította a tartalom és forma egységét. A Szovjetunióban az új művészi minőség általános keresésekor a síkkonstruktivista szerkesztésmód végső szétforgácsolódásának lehetünk tanúi Uitznál, figyelve a marxizmus vezéreinek zászlaja alatt felvonuló kompozíciós variációit (fel-

tehetően utóbb kapcsolta a művész a sorozathoz). Az első változatnak látszó kép szigorúan körkékelybe komponált ritmusa, tömeget szabályozó három négyszöge a továbbiaknál eltűnt. A kompozíció mint a művész világképének objektiválása az anyagban, világosan jelezte változásával az általános történelmi és egyéni, valamint művészi stílusis téren bekövetkezett módosulásokat.

A művészi megoldásnak a tömeg társadalmi értelmezésével összefüggő módosulása (Aradi) itt a tömeg és párt viszonyának képi vetületeként folytatja a tömegábrázolás ikonológiai problémáiból levezethető korszakváltozásokat.

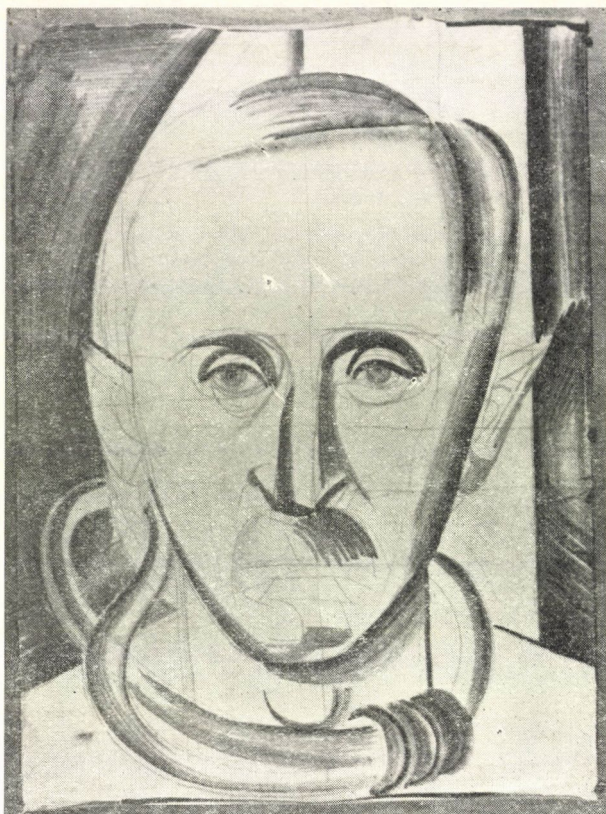
A „világforradalom” stratégia támogatására készülő művészt ekkor egyetemesen közeledni látszott a stílusból módszerre átértett realizmus medrében, a progresszív művészek közös fellépésének aktualitásában. Az 1932. évi események a nyugati forradalmi művészet fellendülését hozták, egyre fontosabbá téve összekapcsolásukat a szovjet képzőművészettel. Ezalatt Moszkvában az Iroda öt évi működése [35] és számos eredményes kiállítás mégsem lehetett kielégítő, szűk szervezeti monopóliumával. A Kommunista Internacionálé problémái kihatottak kulturális szervére is. Uitz türelmetlen következetessége a nehéz helyzetben az Irodán belül is az egység helyett inkább az ellentéteket tüzelte. A demokrácia kiszorulásával a szocialista művészet legerősebb nyugati alkotói és szervezetei kerestek más utat, hagyták el hazájukat. A széles egységfront helyett a KI alapján álló Iroda megkívánta Kollwitz, Grosz, Masereel álláspontjának merev tisztázását. [36] A program hibáit bizonyította az 1933. májusi tervezet megvalósíthatatlansága és a moszkvai szervezet háttérbe szorulása.

1931–33 közepéig Uitz Béla munkásságában a szervező és az alkotó tevékenység megközelítő összhangja alakult ki. A szocialista szovjet valóság talaján dolgozott internacionálisan. Az Irodában végzett tevékenysége a kultúrkapcsolatok körében messze vezetne. Művekre koncentrált elemzésünk inkább az alkotások felől közelítené meg azt a folyamatot, mely során a Szovjetunióban élő, nemzetközileg ismert magyar mester a szovjet alkotó típushoz közeledett. [37]

Az 1931–32-ben bekövetkezett változás legizgalmasabb dokumentumai azok az emberábrázolások, melyeken Uitz a korábbiaktól eltérően vetette fel a monumentalitást,



31. Uitz Béla: *Éneklő lányok*. 1932. MNG.

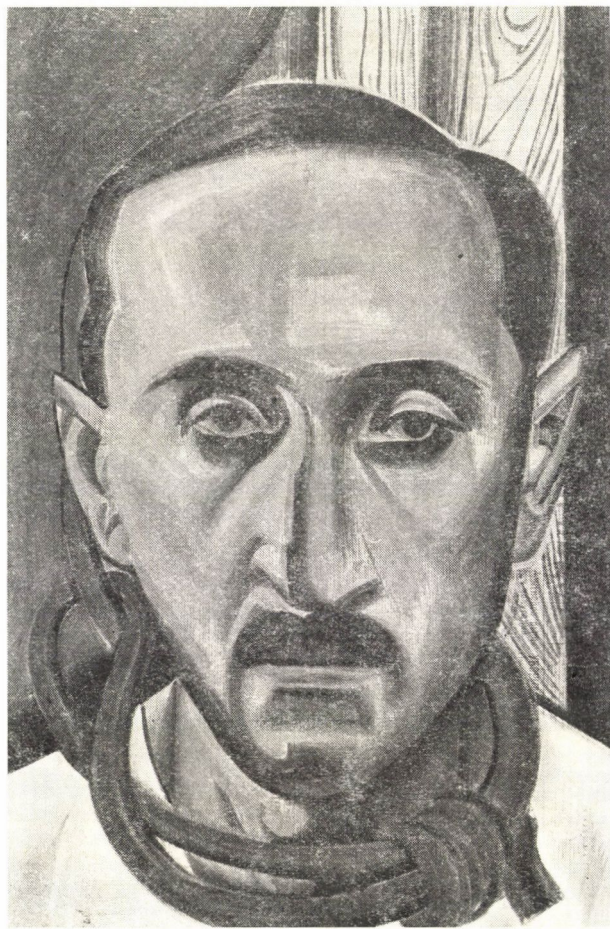


32. Uitz Béla: Sallai (vázlat) Uitz gyűjtemény, Pécs

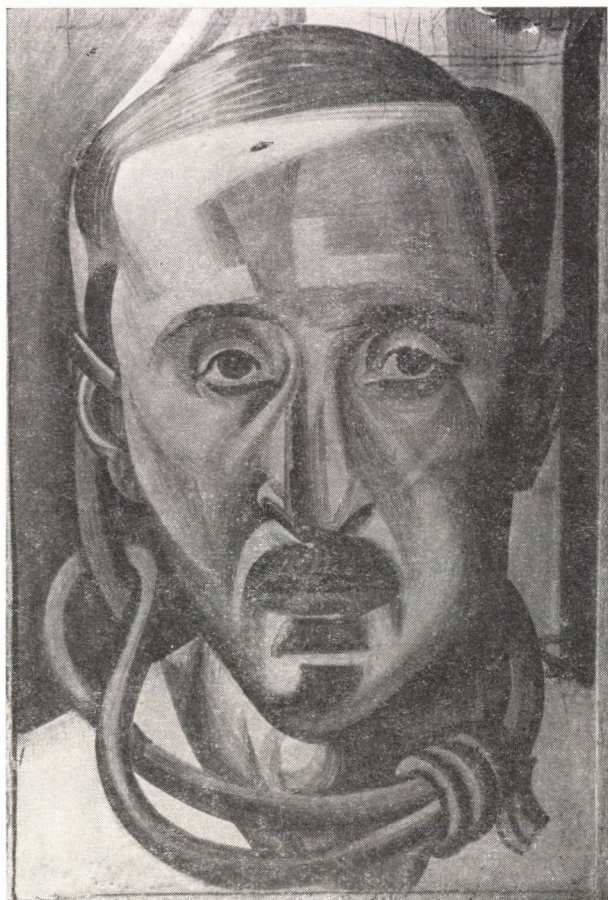
a realizmus, a típus, az ideológiai agitatív hatás kérdéseit. Nem kortársai mércéjével, nem hozomra festett munkahősöket, sztahanovistákat, forradalmárokat. Környezetükből kiragadott emberarcokba sűrítette az új élet munkával, gonddal teli akarását. Máczával ellentétben nem „konkrét típus” keresőként értékelhetjük, hanem inkább a művészetszociológiai aspektusból meghatározott portrék fényképszerű felfogása ellen készült antitéziseknek. Az egyediben az általános jegyek megragadására törekedett. Arcai különösség helyett inkább esztétikai képletet adnak a művészt izgató formaproblémák ötvözetében. A szovjet művészet ún. „hősi realizmus”-ának pszichológiai tipologizálásával szemben átfogóbb típussteremtés jellemezte ezeket a tempera fejeket. Nem konkrét személyiségek, mint Aba Nováktól Riveráig, a művészettörténetben a kortárs monumentalista műveken. De képei nem is ideák úgy, ahogy a példakép Michelangelo választotta új egysebbe modelljeiről a szép részleteket. Uitz a fennköltség hangsúlyozott kerülésével próféták helyett az új kor szocialista, névtelen apostolait akarta monumentálisan megfesteni. Férfiakat és nőket, erőseket, elszántakat, akik a napi harc viharában antik héroszok erejével állják a próbát. Úgy tűnik, hogy Uitz korai portréinak anatómiai, humanista művészi kifejezőereje, az ábrázoló és az ábrázolt viszonylatában egyaránt értett dinamikus egysége tűnt el húsz év alatt. Valójában a hangsúly tevődött át az egyesről az általánosra. A monumentalitás is ez irányba fokozódott, növekedett a méret és arányrendszer. A konstruktív hagyomány visszacsillant a lakonikus, sokszor sematizált formákon, az öntörvényű ritmusban és az összegzést erősítő, szürkével modellált, felületkitöltő, spekulatív színekben. Művei új út kereséséről vallanak, s így nem is várhatjuk, hogy egységesek legyenek, sem karakterfelfogásban, sem emberi, fiziognómiai jellemzésben, sem forma-szerkezet-szín elgondolásban, művészi interpretációban. Ezért fordult elő, hogy néha bántóan karikíroz egy-egy előreugró szemöldök, vagy túl iveres sikerült száj fekete kontúrja. Mégis részmegoldásában egy nagyobb egységet, „újságfreskó” (Kontha) voltában is monu-

mentális murális feladatot tételezett itt Uitz. Próba-freskó megoldásig, olajképkísérletig a számára legaktuálisabb műnél jutott csak el. A *Sallai a bitófa alatt* c. újságra festett képe (Ermitázs) mindeddig variánsok után megszületett végső megfogalmazásnak látszott, mely a Magyarországról kapott kivégzési hír hallatára frissen született [38] egy ismert fotó után. Az arc: szemek, orr, fülek szembetűnő karakterszerveit megőrizve, a bitófa és a kötél jeleivel alkotta meg belőle a mártíromság egyetemes szimbólumául szolgáló modern Pantokrátort. Feltehetően későbbi a fal lapra festett (fotóról ismert) változat, mely az Iroda kiállításain képviselhette Uitzot, vulgarizált, sematikusabb változatban a vezéreszmét még feliratban is sűrítve: „Engem megölhettek, de a forradalmat soha!” Esztétikai értékgyengülése már a következő korszakra jellemzően fejezte ki a szabadság tárgyasulását. Alulértékelése [39] Uitz új monumentális stílusának idegenségét is jelzi az akkori szovjet művészeti életben. Új stílusa, mely egy Riverával együttesen alkotandó freskó mesterévé is méltónak mutatta, említés nélkül maradt még a későbbi feldolgozásokban is. A szovjet műkritika szempontjai lehetnek eltérőek, de a művek odatarozása vitathatatlan. Igen sajnálatos, hogy a szovjet művészet folyamatába csak későn illesztették be, az 1968-as moszkvai monumentalista kiállítás (Manyezs) rendezői.

A korabeli dikciós művek seregszemléjén Uitz-alkotást hiába is keresünk. Egyetlen kivétel a Vörös Hadserg 15 éves jubileumi kiállítása, melyre külföldi alkotásokat is gyűjtöttek, éppen az iroda útján. E lehetőség részvételi kényszerként is jelentkezett nála. Az előzetesen kiadott brosúraanyag [40] tematikus kínálatából hiába próbálkozott többféle megoldással. A *Rot Front* legértelmesebb uitz-i megfogalmazása is elmaradt a hasonló kortárs alkotások egyén-tömeg dialektikája mögött. A



33. Uitz Béla: Sallai a bitófa alatt. 1932. Ermitázs, Leningrád



34. Uitz Béla: Engem megölhettek, de a forradalmat soha!
(Sallai — próbafreskó) 1932/34



35. Uitz Béla: Sallai — Fürst (befejezetlen olajfestmény)
MNG.



36. Uitz Béla: A Vörös Hadsereg bevonulása Kassára.
1933 MNG.

publicisztikus műveket forradalmi lendület már alig érintette. Húsz évvel ezelőtti emlékek alig tüzesíthették át legdinamikusabb történelmi témájú képtervét, a *Vörös Hadsereg bevonulása Kassára*. A XX. századi magyar mesterek expresszivitását a látott vagy kapott megkötések nemegyszer elfojtották. A hamburgi sztrájk ábrázolása (JPM 74.23) és a német munkástéma-variációk (Forradalmi Múzeum, Moszkva) Uitznál erőtlenné kíséreltek voltak a társadalmi-történelmi konkrétság vulgárnaturalista igényére, s így elmaradtak a német Heckeltől a magyar Derkovitsig húzható színvonal mögött. Az egyén és a közösség, a magán- és a közélet, a spontán és a tudat-



37. J. Heartfield: Rot Front. 1932. Heartfield Archivum.
Berlin. NDK

tos polgárinak ítélt ellentmondása a dialektikus egység helyett az utóbbi oldalára billent.

Tévesen úgy tűnhet, hogy a közösségi feladatvállalás végleg elfojtotta a művész egyéni szféráját. 1933 szeptember-októberében a Krím-Miszhor pártszanatóriumban töltött idő alatt az intenzív tájélmény — művészetében visszatérően — felélesztette Uitzban a bújva szunnyadó expresszív kifejezőerőt. Fehér itatóspapírra gyors tollvonásokkal felvetett rajzai a századeleji francia fauves csoport késői utódjává avathatnák. A Collioure-i rajzokhoz hasonlóan ismét három alapszínre dolgozott: a vörös, az okkersárga és a zöldeskék, tömören fejezett ki nála mindent. Színeiben úgy tüzelt a déli vegetáció, ahogy azt a



38. Uitz Béla: *Rot Front*. 1933



39. E. Heckel: *Munkások az Ércegyeségből*. 1924. Akademie der Künste, NDK



40. Derkovits Gyula: *Három nemzedék*. 1932. MNG.

művész magában átköltötte. Krími tájai nem veduták, leíró extenzív tájak és nem is sorozatok a topografikus illusztratív tájbrázolás XIX. századi értelmében. Uitz intenzív mélységeket láttatott. Az Al-Petri hegyóriáshoz kötődő panorámaképtől egyre szűkebb látvány kivágással közelített a részletek, a sziklás hegycsúcs a benyúló őszi fa, majd a csaknem absztrahált lombok képi másának megalkotásához. Az élmény szuggesztivitása művészetének eruptív megújulását eredményezte.



41. Uitz Béla: *Krími táj II*. 1933. MNG.



42. Uitz Béla: *Krimi táj V.* 1933. MNG.

Látszólag eltűntek az emberek. De egy nagy falkép zseniális háttér-tanulmányainak is készülhettek volna ezek a tájak. Stilisztikus összhang azonban nem alakult ki a realizmusközelibb nyaraló portrékkal. Az arcképek háttérében az arc „beszélő részeinek” hangsúlyozása után, egyre lágyabb vonalakkal kötötte be a táji elemeket. A táj és az ember ábrázolásának kompozíciós egysége, mely 1916-ban még hagyományos nagybányai tradícióval természetes volt, ekkor Uitznál már idejét múlt. Újfajta freskótervekben rendhagyó összképet célzott a Kecskeméti rajzolt „Fürdőzők” halvány visszfényeként. Az egyensúly végleg eltolódott a figurák javára. A tájak szuggesztív erejét az akadémikusabb kompozíció, a félkörbe rajzolt *Dominózók* csoportja elnyomta. A képstruktúra egysége felbillent, a háttér tája sem léptékben, sem felfogásban nem csegett össze a lap méreteit kifeszíteni látszó, előtérben kiemelt öt ülő férfialakkal. A Napimádók-terv már a kortárs kritikától is bíralt [41] álló alakjai mesterkélten optimizmusukkal „táncos mozdulatukkal” manipulált képi világot mutatnak művészi erőben messze a 20 évvel korábbi rajz mögött. A Krimben készült freskótervek inkább művészi jegyzetlapoknak tekinthetők és nem kínálnak elégséges alapot messzebbmenő következtetésekhez még a szovjet monumentális művészet kezdeti viszonyaiban sem.

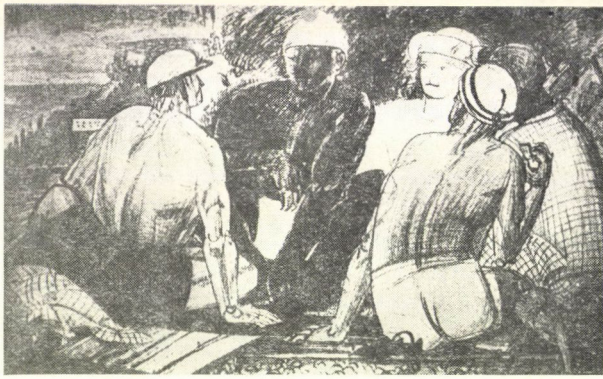
Uitz Béla oeuvre-jének 1932–33-ban bekövetkezett gazdagodása összefüggésbe hozható a szovjet művészeti élet átstrukturálódásával. Az egységesítő párthatározat (1932) elnyomta a klikkharcot és az eddigitől eltérő lehetőséget kínált. A raplista — hagyomány és szövetséges ellenes, származás szerint ítélő — „proletár művészet” kategória átértékelődött a „szocialista művészet” tágabb, szélesebben értelmezett forradalmiságába. A Szovjet Képzőművész Szövetség és a Vszekohudozsnyik (Művészeti Alap) a centralizálás jegyében a központi irányelveket következetesebben, szervezettebben tudta végrehajtani. Az Orosz Föderáció csaknem minden nemzeti központjába eljutottak a művészek, így került Uitz Béla a Volgai Német Köztársaságba. [42]

Az a RAPH tendencia, mely a gyárakból és a parasztgazdaságokból emelte ki a tehetséges művészjelölteket,

ellenkezőjére fordult, a művészeket hozta közel a termelőmunkához, témával és motívummal gazdagítva őket. Ez a gazdagítás Uitz munkásságában is az átélte látványélményből fakadó pótolhatatlan erőt jelentette a Volgamenti rajzokon. Az egyénileg átélte és a társadalmilag elvárt így azonos síkra került és a közéletihez felzárkózott a személyes alkotói élmény. Úgy, ahogy a költő penzum publicisztika helyett verset is írhat, Uitz Béla a volgai németek életét dokumentáló illusztratív sorozat helyett ellesett jeleneteket, embereket, mozdulatokat vitt művészi erővel, színes tussal kis fehér papírlapokra. A vörössel megoldott állatgondozó, a kéken rajzolt tevék, a lombkoronájuknál levágott kopár sárgás fatörzsek, a sapkás munkásférfiak és csíkos blúzós lányok megannyi részlet felvillantások az élet mindennapjaiból. Uitz látszólag ott folytatta, ahol az 1910-es évek fekete tusrajzai abba-maradtak, de a lágyabb esetvonalú fekete kompozíciókat szíkontrasztokra épített merevebb tollrajzok, érdekes kivágási vázlatok követték. Látszólag cél nélküli, látványrögzítő spontán ujjgyakorlatok voltak. A művész tudatosságában azonban mindig megvolt a részkiérletek és a teljességigény egysége a problémavázlattól a monumentális alkotásig. A volgai intervallum fő műve, a *Termésimnap Benkendorfban*, szorosan a társadalmi mozgás és az ebbe belefelejtkező művészi képzelet szülötte. A vázlatokról és fotóról ismert lappangó freskóterv a kor szocialista életképeinek tekinthető, melyben Uitz összegezte elméleti és vizuális élményeit. Bruegheltől, Tintoretótól és a kortárs művészetektől sem idegen belső, csoportkompozíciós elrendezést alkalmazott. Szerves, nagyszabású művet épített, a kiemelt arányú középér mexikóiakhoz hasonló rendkívüli térhangsúlyával és az előtér gyermekalakjainak térbe vezető figuráival. A korábbi, párhuzamos-ellentétes ábrázolás minimumra szorult, a jobb széli sötét figura a hátrahőkölő kulákot már alig észrevehetően jelképezi, összefüggésben a társadalmi ellentétek felszámolásával. Megoldásában különösen figyelemre méltó, hogy hogyan lettek a formai, képi szervező fények (lámpák) a tech-



43. Uitz Béla: *Turbános férfi.* 1933. MNG.



44. Uitz Béla: Dominózók. (Nyaralók a Krimben) 1933. Uitz gyűjtemény, Pécs



45. Uitz Béla: Napimádók (freskóterv). 1933. MNG.



46. Uitz Béla: Fürdőzők. 1916. Mihályfi gyűjtemény

nikai és társadalmi tudati színvonalnövekedés jeleivé, a barokkosan gazdagkolhoz tömegkompozícióban. A szovjet művészet 1930 utáni új minősége, mely Aradi Nóra szerint korezményben és embertípusban a művész biztonságérzéséből fakadt, itt már feltétlen hatott az Uitznál is jelentkező új, stílussteremtő szándékra. A művész megváltozó világképét, az elvárások és a társadalmi lehetőségek disszonanciájában sajnos csak ilyen szerény vázlat-tervek sejtetik a szovjet monumentális művészet kibontakozásának elvi és gyakorlati problémáit.

„A szocializmus országában az emberek a városépítészektől és építészektől nem egyszerűen csak gyakorlati szükségleteik kielégítését várták, hanem az új korszak, a szocialista élet eszméinek és alakjainak művészi kifejezését. Innen a megnövekedett érdeklődés az építészeti



47. Uitz Béla: Állatgondozó. 1933. MNG.



48. Uitz Béla: Tevék. 1933. MNG.

együttetek művészi oldala, a monumentális alkotói műfajok, a plasztikus művészetek szintézise, az egyetemes művészi kultúra hagyományainak elsajátítása iránt”. (V. Tolsztoj: Monumentalnoje iszkusstvo SZSZSZR. Moszkva, 1978. 54.)

A szintéziskeresés új értelemben vetődött föl. A magát festőnek valló Uitz számára ennek megvalósítási formája egyre sürgetőbbben a freskó lett. Ezért korábbi kis rajzvázlatokba álmódott freskóterveket falkidolgozás-töredékek váltották fel. Politikai szervező tevékenysége az MBRH feloszlásával háttérbe szorult és energiájának egésze egy évtized után ismét egészen az alkotás síkjára összpontosult. Évszázadokon át az építészet primátusában megvalósult művészeti egység újra felvetése a korszak jellegzetessége. Az építészek, szobrászok és festők



49. Uitz Béla: Felvonulás a Volgai Német Köztársaságban. 1933. MNG.



50. Uitz Béla: Termésünnepe Benkendorfban. (freskóterv vázlat) 1933. MNG.



51. Uitz Béla: Termésünnepe Benkendorfban. 1933

54. Uitz Béla: Barbusse a ravatalon (próba-freskó) 1935. Tretyakov Képtár, Moszkva



52. Uitz Béla: Marx. (freskó Harkouban — elpusztult) 1934



53. Uitz Béla: Barbusse a ravatalon (vázlat) 1935. MNG.





55. Uitz Béla: Krupszkaja (vázlat) 1934/35. MNG.

ideális együttműködésének lehetőségét ugyanekkor a nyugati művészetben a wotai kongresszus is feszegette (1936). Megnyugtató eredményt azok a művészek sem találtak. Le Corbusier a tiszta falfelületek mellett maradt, míg máshol az adminisztratív irányítás lépett az alkotó kollektívák fölé. A Szovjetunióban, a „szocialista építésnek teljességre törő alakokkal, alkotó módon ábrázolt ideológiai képe” lett a cél, egy remélt önálló szovjet modell formájában.

A racionális, célszerű konstruktivista szintézis alapját a formalizmus vádak végleg megsemmisítették. Az 1930-as években a szovjet szintézis alapjai a szociálisan egységesítő művészettelfogással jöttek létre, a kívánt szocialista tudat konkretizációjának egyoldali igényében. A szocialista élet és eszmeiség egyedülálló tartalmi kanonizálásához kapcsolódtak az avantgarde vívmányait értékelők háttérbe szorításával, a természet és a művészet bevált példáit követők. Így került sor a plehanovi dogmatika jegyében a történelem haladónak ítélt művészeinek mechanikus utánzására, stílussteremtés helyett egyszerűbb, válogató alkalmazásra. A múlt nagyjait vulgarizálva igyekeztek felülmúlni a heroizált valóság megfogalmazásával. A deduktív szemléletben sematizálódó festészet csak felzárkózott a diktatórikus klasszicizáló építészet akadémiá-musa mögött.

A cél egy „nagy monumentális művészet” megteremtése, mely „az emberek millióira hat a szocialista valóság eszméinek és alapjainak megfogalmazásával”. A monumentalista festészet mellett érveltek a szintézis régi és új hívei, sőt a film és az ipari művészet tömegkultúrája helyett ezen a fórumon igyekeztek fellépni a táblakép naturalizmus többi ellenzői is. A murális feladatokban kollektív munkát láttak, de nem alkotócsoporthoz, hanem tömegorientáció szellemében, a tematikus hatékonyság hangsúlyozásával. Nem a közvetlen hagyomány, hanem a polgári dekadenciával szemben progresszívnek ítélt re-

neszansz újjáélesztésével. Így érvelhetett a Sixtus kápolna mintájával Juon és Uitz, a barokk mennyezetfreskók utánzásával Ljanszere. A dinamikusan változó XX. századi valóság és az évszázadokra szóló falkép elvi és gyakorlati ellentmondása tisztázatlan maradt.

Érthető, hogy a szovjet festészet freskó orientációja a gyakorlatban az anyagi akadályokkal csak lassan küzdött meg. Első igazi műhelye Ukrajnában alakult 1918-tól szoros kölcsönhatásban az agitprop művészettel és a paraszti kultúrával, a quattrocentót és a XX. századi francia művészetet tisztelő Bojcsuk mester plebejus iskolájában. A bojcsukizmus [43] számos elméleti és módszerbeli hasonlósága mellett különbséget is mutat Uitz elképzeléseihez képest, mégis nyilvánvalóan vonzhatta a művészt Harkovba, ahol irodai feladata közben az ukrán iskola végső művén a Krasznoszavodszkij színház freskóin maga is vállalt két portrét. A csupán fotókon ránkmaradt *Marx* és *Lenin* freskó megítélése építészeti környezet, méretek, tér, idő-dimenziót veszítve napjainkban csaknem lehetetlen. Az ünnepi dekorációk jól ismert fotói kaptak itt zárt formájú, művészi erejű átfogalmazást. A megfigyelőképesség élességével a feldolgozás emocionális gazdagságával, a formai közvetítés maximális meggyőző erejével Uitz a marxista művész Lunacsarszkij által megfogalmazott [44] típusát tökéletesen megszemélyesítet-



56. Uitz Béla: Zsdanov (vázlat) 1934/35. Uitz gyűjtemény, Pécs (Lásd. Művészettörténeti Értesítő 1977. 3—4. sz. 9. kép Ordzsonikidze)



57. Uitz Béla: Gorkij (vázlat) 1934/35. MNG.

te. Művei valóban magas színvonalon álltak, nem volt szüksége a lenini kéz tanító mozdulatára, a Marx-portrék didaktikus kalligráfiájára. A drámai kifejezésérő, a hangsúlyos fény-árnyék modellálás a sablonosság veszélyét, a merevséget könnyedén feloldotta.

Uitz helyzetében, a tervei és lehetőségei között húzódo mély ellentmondásban a harkovi freskók hoztak némi lazulást. De a személyes kapcsolatokból elnyert hirtelen munka a freskók sorsát meg is pecsételte. [45] A technikai kivitelezés sikertelen próbája figyelmeztette Uitzot a mesterségbeli kérdések tisztázásának fontosságára. Ez magyarázhatja az építész tanácskozáson Uitz felszólalását, [46] melyben Cennino Cennini *Traktátusának* mély ismeretében hadakozott a szakmai követelmények reneszánszából átvett, szigorú következetességéért. A freskótechnika elsajátításának tanulmányai után a próbafreskók sorát készítette el. Talán hiányzó műhelykísérleteket, talán el nem nyert lehetőségeket akart pótolni ezeken.

Ezt bizonyítja az íróbarát Barbusse ravataláról készült maszkszerű profil, ahol a pseudoexpresszív ravatalkép klasszicizáló freskóvá manírosodott, munkamódszerében az invenciót elfojtotta a spekuláció. Az arc arányrendjét antropometrikus kiindulással, az aranymetszés figyelembevételével igyekezett kialakítani. Így születtek *Gorkijt*, *Zsdanovot*, *Krupszkaját*, majd külön csoportban *Sztálint*, *Molotovot*, *Kalinyint* és *Vorosilovot*, külön *Dimitrovot* anyját, kíséretét, *Sztálin anyját*, *Thälmann*t és *Dimitrovot* egy-egy műteremfreskón megfogalmazott próbaalkotások. Ezekhez a féméternél sokszor alig nagyobb fal lapokhoz készült vázlatok az uitzi mély, emberi, karakterizáló készség őrzői. A történelmi személyiségábrázolás emberi közelségben jelent meg bennük úgy, ahogy Marx és Engels kívánta már 1850-ben a glorifikálással és a pongyola képekkel egyaránt hadakozva. A kurta vonalak arcformálásra sűrűsödő metszéspontjai adják a plaszticitást, kidolgozottságuk pótolja a drámai lendületet. A variációkban a grafikus Uitz, maradt felül. A tusrajzokból a freskófestés során csoportokat komponált, de nem men-

tesült a kor hamis pátoaszától. A belső mélységek az utólag felvitt fények felületes csillogásába veszítették el igazukat, érintkezve a fotónaturalista tendenciák felszínességével. A vérbeli grafika értékvesztés nélkül nem hasonulhat át monumentális freskóvá. A lágy, matt temperafestésre emlékeztető műteremtöredékek nem is ítélték meg másképp, mint kísérletnek. A szovjet monumentális falfestészet kiindulási problémáját nem is a táblakép vagy a grafika felől közelítők oldhatták meg. Új út kidolgozása helyett kész modellként kínálkozott a quattrocento festészete. Az olasz klasszikus művekben egyaránt példát találhatott a plehanovi ortodoxia és a lukácsi nagy realizmus koncepció.

Mielőtt Uitz is rátért volna erre a lehetséges útra 1935-ben a (MOIH) moszkvai monumentális szekció elnökeként még egy fiktív freskótervet készített, az elemzett próbafreskóhoz kapcsolódva. Elképzelt építészeti környezetben [47] frízszerűen elnyúló kompozíciója, a *Sztálin beszéde a XVII. pártkongresszuson*, amelyet A. Geraszimov *Sztálin beszéde a XVII. pártkongresszuson* c. képe (1933. kiállítva) inspirálhatott. Egy díszterem felső két falsíkjának kifestésére szánhatta, amire egy évvel később a frunzei kormányzósági palota dekorációs ösztervében ult, a szónoki emelvény fölé képzelve el a főalakos részt. Fotó alapján ismerjük csak kis vázlatát. Gyors feledésbe merülése nemcsak a történelem, hanem a művész megítélése is lehetett. Ha elkészül, jellemezte volna mindaz, ami az újklasszicizmus építészeti zsákutcájába behajtani kényszerült festőket az 1930-as években. Kortörténeti dokumentumnak sem ítélték e politikai tablót. [48] A sokalakos csoportkép beleillett volna az Iroda 1933-as tématervébe, de az 1934. januári kongresszus hamar vált politikailag túlhaladottá. Olyan agitációt képviselt, melyekből a tömegek, s maga a művész is kívül állt, s a politikai torzulás hozta szétválás, a tömegekkel vagy a párttal kérdésben az utóbbinál állt Uitz. Egy adminisztratív képlet követésébe még olyan fokra sem juthatott, mint az 1933-as freskóterveken, melyeket a szovjet kritika már sematikusnak ítélt. A korábbi freskótervek egyes elveit (perspektívát adó előtéri gyermekalakok, csoportfűzéses tagolás, kontrasztkeresés, ...) folytatni látszik, de stílusa időközben a szovjet művészetet érintő jelentős változáson átesett. Dinamika helyett álgesztusok, expresszív alakok helyett egyre fotószerűbb részletezés, álmonumentalitást eredményezett. Az anakronisztikus feladatvállalás kontinuitása stílári diszkontinuitással párosult. A történelem nehezedő sodra belejátszott a művész világgépének beszűkülésébe és a művészi értékrend akadémikus devalválódásába. A valóságítás mélységdimenziói megváltoztak a művészi produkció kárára.

A „formalizmus” a korabeli szűkebb szóhasználatban csak bunkózó volt az esztétikai szakirodalomban. Még a művészi formaeredmények elismerői is negatívan használták, félve, „hogy a formalista festmények elvonják a proletár nézőt a napi élet reális feladataitól”. A művészi forma- és funkciófelfogás leegyszerűsödésével, differen-



58. Uitz Béla: Gorkij, Zsdanov, Krupszkaja. (próbafreskó) 1934/35

ciálatlanságával járt együtt, hogy az individualista egyéni stílust idealista filozófia eredményének ítélték. A proletár forradalmiság társadalmi, eszmei programjának háttérbe szorulásával a népfront új egységfrontpolitikájának kibontakozásával elhalványultak a művészi forradalmiság kritériumai is. A szocialista építés és a művészetek fejlődésének párhuzamos tételezése, s az ezzel együtt járó nyugati kultúrhanyatlás felfogása az értéktételek helyességét torzította. A forradalmiság útkeresése helyett a formalizmus = polgári művészet = dekadencia elvetése került előtérbe. A személyi kultusz dogmatikus kultúrpolitikájának vulgáris sémáit követő, ideológiai tételeit illusztráló művészet erősödésével a forma és tartalom szakadékát érintő szocreál viták egyre kevésbé hozhattak differenciált eredményt 1934–35-ben. Így érthető a szematizmus vád éppen azokat, akik — köztük Uitz is — a tartalmi kérdés éles felvetése mellett a forma, anyag és a fejlett technika problémáinak összekapcsolását kívánták. [49]

Az adott történelmi szituációban, a „balos” magyar emigráció szűkebb szellemi közegeiben meggyőzőnek tűnt a sztálini politika. A kulturális élet illusztratív tendenciáinak erősödésével Uitz művészete is dogmatikusan sematizálódott. Ez jelentkezett egyfelől a korszakra jellemzően

tartalmi megkötésekben, s ezzel együtt az intenzív totalitás és a tipusteremtés károsodásában, másrészt a formalizmus tényleges megcsontosodásában, kiüresedésében. A formalizmust vulgarizáló esztéták erről az oldalról támadtak. Az első jelentősebb bírálatot tartalmazó Holosztjenko könyvvél [50] egyidőben Dejnukával együtt még átmeneti területre állította O. Beszkin: „Vajon Uitz Béla, ha munkásságának voltak is formalista gyökerei, nem tudott-e a forradalmi valóság realista tükrözésére új módszereket alkalmazni számos alkotásán?” [51]

A szocialista művészet avantgarde-ból indult útjára mindinkább kiiktatódott. Nem tudott velük mit kezdeni a múlt századi polgári és a XX. századi útítárs eredményeket mentő lukácsi realizmus koncepció, az expresszionizmus elutasításában egységes szovjet műkritika. Így válhattak a tíz évvel azelőtt Lunacsarszkij által példamutatónak ítélt Luddíták íjesztő „kinai szörnyek”-ké Kemenyev kritikájában [52] és Uitz elítélt formalistává, Kljun, Punyin, Lentulov, Tischler, Fonvizin, Sterenberg rangos társaságában. A sorsát megpecsételő Pravda-kritika, mely a művészt már Kirgíziájában találta, tehetségét mégsem vitatta el.

R. Bajkay Éva

JEGYZETEK

1 Iszkussztvo v SZSZSZR i zadaci hudozsnikov. Diszput v Kommunyiszticeszkj Akagyénii. Moszkva, 1928.

2 Borba za realizm v izobrazityelnom iszkussztve 20-ih godov. Dokumentumok, visszaemlékezések. (Szerk.-bev.: P. Lebegyev) Moszkva, 1962. 25.

3 A Lunacsarszkij: Visztavka revolucionnovo iszkussztva Zapada. Pravda, 1926. jún. 5. In: Bajkay Éva: Uitz Béla, Bp. 1974. 178–81.

4 Diskusszija ob AHRR. Kommunyiszticeszkaja Akagyénia. Uitz felszólalása 1927. jan. 27. (orosz fordításban) a szerző tul.

5 J. Tugenholt: Visztavka Bela Uic. Izvesztijja, 1927. jan. 1.: „... Az egyéni és a közösségi, az átértett és a konstruált jó alárendelésében rejlik Uitz művészetének legérdekesebb vonása, ... művészi keresése kényszeríti a „sematizmus”-tól való eltekintésre ... Ha a mieink is így dolgoznának, forradalmibbakk lennének az egyszerű tartalmi forradalmiságnál.” F. Roginszkaja: Visztavka robot hudozsnika B. Uica. Pravda, 1927. jan. 1.

6 Hvojnyik: Proletarszkij hudozsnik Bela Uic. Szovjetszkoje Iszkussztvo, 1927. jan.: „... a téma tartalmi kibontásának tiszta tendenciózussága összefonódik nála a művészi igazságba vetett hittel, mely a művészhez lelkileg közeli eszmiség temperamentumos átélésében táplálkozik ... a téma monumentalitása, epikus felfogása nem fér össze az intim mérettel, a kis vonalakkal és a kompozíció kicsire szabott léptékével ...” A szematizmus vádját bűjlik meg B. Ternovec bevezetőjében, Új Nyugati Művészet Múzeuma új szerményi kiállítás katalógusa, Moszkva, 1927.

7 Vhutemasz = Felsőfokú Állami Művészeti és Technikai Stúdiók. 1920-ban alakult Moszkvában a művész és mesterember képzésre. Vezetői: A. Rodcsenko, I. Popova, A. Vesznyin, N. Ladovszkij, V. Kiszeljov, N. Dokucsjev, A. Lavinszkij. Túl általános programja paradox alapokon nyugodott: a táblakép tagadásán, de annak formavivmányain. Kezdeti szakaszát kísérletezés jellemezte az Inhuk (Művészeti Kultúra Intézete)-kal közösen. A szovjet design kezdetei.

8 V. Favorszkij 1923–26 rektorsága alatt a Vhutemaszban a termelési művészet és a művészettörténeti szemlélet erősödött. 1926-tól önálló metodikai tanszéket alapított. A magyarok közül Mácza János metodológiai szemináriumot vezetett, Toót Viktor az átszervezett alaptanfolyamon tanított. V. Favorszkij dialektikus felfogását, célszerűségét, kompozíció elvét, anyag és könyvművészeti elgondolásait, a formális és a történeti módszer egységének szemléltetésével elemzi N. Adaszkin: V. Favorszkij — pedagógus — teoretikus (O kurse teorii kompozicii) I.n.: Szovjetszkoje Iszkussztvoznanyije 77./2. Moszkva, 1978. 210–32.

9 Vremennaja programma kursa kompozicii. Uitz Béla kompozíció tanítási terve (1929. ápr. szerző tul.) az alábbi fejezetekből áll:

1) A kompozíció történelmi célja — osztályharc, tartalom, művészeti ágak.

2) Mi a kompozíció általános és konkrét értelemben? Milyen elemekből áll? A kommunista kompozíció elemei.

3) Hol kell alkalmazni a kompozíciót?

4) Hogyan kell értelmezni a kompozíció problémáját? Kapcsolata a proletariátus életével.

5) A II., III., IV., V. osztályok kompozíció munkaterve.

6) Sokan csak politikai komisszárnak tartották saját emlékeztető szerint.

10 „A művész a valóság és az ideológiai harc formálójára” címmel a főiskola rektora P. Novickij programcikket is közzétett. Iszkussztvo v masszi, 1929. máj. 10.

11 Vhutein programfüzet. Moszkva, 1929. A főiskola neve ekkor Vhutemasz helyett Vhutein = Felsőfokú Művészeti és Technikai Intézet lett. (bev. P. Novickij)

12 i. m.

13 In: A. Lunacsarszkij: Művészet és forradalom, Bukarest, 1975.

14 Otsot oformlénijja X-vo Oktjabrja Szokolnyiceszkovo rajona. Moszkva, 1927. A szerző tul. orosz nyelvű kézirat.

15 Ezt az álláspontot képviselte az ünnepi dekorációról szóló fontosabb írásában:

Otsot rajonnoj masztverszkj o zaboty po potgatovke prazdnovanyija X Oktjabrskoj godovcsenii, Moszkva, 1927. Projekt obscesz moszkovszkij kolonni, Moszkva, 1930. Obscesz princip hudozsztvennovo oformlénijja polit-hozjajstvvennoj kampanyii. Moszkva, 1931. — kéziratok a szerző tul.

16 Önvallomása szerint 40 ünnepi dekorációs munkájában vett részt.

17 Proekt einer Kunstwerkstadt für Klub in Revolutionfeste. Moszkva, 1927.; Thesen zur neuen Synthese: Komm. Klub. Moszkva, 1928. — kéziratok a szerző tul.

18 Mintegy fél évig dolgozott 16 park történelmi analízisén. Park. A kultúrpark általános tézisei orosz nyelven. Részletek in: Bajkay, 1974. 191–92.

19 AHR jellemzése Uitzról a Szovnarkom RSZFSZR részére, Moszkva, 1930.

20 P. Novickij: Bela Uitz — hudozsnik revolucii. Borba za kadri, 1930. máj. No. 8.

21 F. Roginszkaja: K voprosu o tvorcseszkom metogye. Iszkussztvo v masszi 1930. dec.

22 Mácza János: A mai Európa művészete 1926. Bp. 1978.

23 Levél az Új Március szerkesztőségének, Moszkva, 1927. In: Bajkay, 1974. 196–97.

24 A Vhuteinről a sajtóban kritikák és önkritikák váltogatták egymást 1929–30-ban. Lásd.: Iszkussztvo v masszi. 1929. szept. — okt. nov. — dec. 1930. A Kom. Akadémián rendezett vita elítélte konstruktív elvét, még az évben a fakultások egy része átkerült Leningrádba, a Vhutein megszűnt.

25 Az „Oktjabr” konstruktivista hagyományú, művészi szintézist kereső művészcsoporthoz 1928–31. Az új valóság tervezéséért és építéséért léptek fel a termelés és a művészet összhangjában. Uitz alapító tagja volt, A. és V. Vesznyin, Ginszburg, Moor, Dejnuka, Klucisz, El Licszkij, Mejerhold, Novickij, Rivera, Szenykin mellett. Teoretikusai: Mácza, Fjodorov — Davidov, Gan. 1928 és 1930 kiállítások volt.

26 A támadás elsősorban az AHR (= AHRR elnevezése 1929-től — Forradalmi Művészek Szövetsége) erősödése felől jött. Az ún. „hősi realizmus”, „proletár realizmus” jegyében.

27 Ezek sorában említhetjük témaerősségükkel: F. Schulze: Der Kapitalismus, 1932., Peter Alma: Kapitalistisches System, é. n.

28 Kontha Sándor: Uitz Béla. In: Vár egy új világ. Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből. (Szerk.: Illés László és József Farkas) Bp. 1975. 64.

29 Politische Konstruktivisten. Nyugat-Berlin, 1975. Katalógus.

30 Az Iroda (Mezsdunarodnoje Büro Revoljucionnih Hudozsnikov) a Komintern keretében a Forradalmi Irodalom 2. harkovi kongresszusán jött létre 1930-ban. Titkára és az Orosz Föderáció képviselője Uitz Béla. Titkárság: Ellis, Griffel, Vogeler, Jakub, Keil, Romasz. Felhívással fordultak a világ művészeihez, amelyben az aktuális politikai kérdésekhez, a proletariátus osztályharcához kötődtek a művészetet. Tevékenységének rövid összefoglalását adja oroszul: Iz isztorii mezsdunarodnovo objeginyinyija revoljucionnih piszatyeljei. Lityeraturnoje naszledszto, 81. kötet, Moszkva, 1969. Az Iroda dokumentumai, köztük az Uitz anyag Moszkvában van az Irodalom és Művészetek Központi Állami Archivumában (CGAI, I).

31 Moszkvában 1925-ben megalakult a Magyar nyelvű Forradalmi Írók és Művészek Szövetsége. A forradalmi, proletár írók összefogását hirdette irányzatra való tekintet nélkül, de a művészi színvonalért folyó harc a belső hegemoniáért feltörő ellentétek között folyt. Rugalmasabb szemléletet képviselt Uitz Béla, Barta Sándor és Kiss Lajos (Lásd.: levelük a KMP KB-hoz 1927. aug. 9. Petőfi Irodalmi Múzeum, Adattár V. 3667/10) szemben a VAPP (Proletár Művészek Össz-szövetségi Szervezete) alapján álló csoport tagjaival: Illés Béla, Hidas Antal, Dallos László, Madarász Emil, Zalka Máté. Mindkét oldal túlkapásaira rámutat Mácza János levele, 1927. aug. 14. Petőfi Irodalmi Múzeum, Adattár V. 3667/9/3. Uitzot elmarasztalta hevességeért, türelmetlenségéért, de ezzel a csoporttal tartott a műalkotás szabadabb értelmezésében.

32 Barta Sándor, Mácza János, Uitz Béla levele a Lityeratur-naja Gazeta szerkesztőségének. 1930. okt. 31. Petőfi Irodalmi Múzeum, Adattár, V. 3667/9/8.

33 Rossziszskaja Asszociacija Proletarszkij Hudozsnikov = RAPH, az AHR vonalát folytató egységesített, vulgárszociológiai, mechanikus szemléletű proletár művész és autodidakta csoport, 1931–32.

34 „Kérdezem, mit csinálhattam a Szovjetunióban? Külföldön két-háromer művet alkottam. Itt négy év alatt egyetlen egyet sem! És én az egyik legelismertebb proletár művész vagyok!” Uitz Béla német nyelvű levelének részlete Vilnovhoz. 1931. máj. 9.

35 Egyedül alig győzte a feladatokat. Számos kiállítás és vitát rendeztek. (3 év alatt 70). 1932. nov. leningrádi plénumon beszámolt (CGAI, I), öntevékeny káderek bevonását tervezték a kapitalista országokban és a gyarmatokon. Lásd.: Beszede sz B. Uitzom, szekretarom MBRH, Za proletarszkoje iszkussztvo 1932. 7–8. sz. 7.

36 A „ki kivel tart?” kérdést nyílt levélben tették fel: Uitz Maszrelnak, — E. Zernova G. Grosznak, — Sz. Rjangan — B. Jakovlev Kollivitznak. Megjelent Za proletarszkoje iszkussztvo, 1931. 4. sz. 4–5.

37 Az Iroda megszűnését a szovjet szakirodalom 1935 decemberére teszi. Uitz tevékenysége felől ítelve korábbi. Az 1934-re tervezett konferenciát már nem tudták összehívni, a szervezet utódja a KI keretében Párizsban nem jött létre, ami bizonyítja is Uitz személyes tevékenységének súlyát.

38 A mű születését jellemzően írta le Uitz önéletírásában (én. kiadatlan, szerző tul.) „... A gondolat: Sallai kötéllel a nyakán, félelem nélkül, bátran. Megcsináltam az előtanulmányokat hozzá: 1) fej-test, akasztófakötél helyét, a tömegeket elhelyeztem

2) áttanulmányoztam a fej összes alkotó részét: a homlokot, a két szemet, szemöldököt, a szem metszsvonalát, orrot, száját, állt, füleket. Formában, világossítottban, alaposan.

3) a fej egész oválját, szem, orr, száj elhelyezését

4) a fa, a kötél, a haj, a bőr, a ruha anyagát

Amikor ezt többször megcsináltam és uraltam ezeket a részeket, egy nap alatt megfestettem: beleérezve mindazt, amit egy jóbarát elvesztése okozhat, pszichológiai átéléssel, szenvedéllyel. Ilyen módon: az összes probléma ismeretében, politikai hévvel oldottam meg Sallai fejét, mint politikai, világnézeti felkiáltást.

39 Bajkay, 1974. 207.

40 K tyematyicseszkomu planu vizstavki hudozsasztvennih proizvegyenyij k 15 godovcsinye Krasnoj Armii. é. n. (CGAI, I)

41 Az élet elevenségét, az ábrázoltak intellektusát, a pozitív érzelmeket kérte számon korára jellemzően V. Tolsztoj. In: Szovjetszkaia monumentalnaja zsvopisz. Moszkva, 1958.

42 A Volga középső vidékére (Szaratov, Buraszi) XVIII. században hoztak német telepeket. Ezekből jött létre a Volgai Német Köztársaság 1918–41. Uitz 1933. dec. — 1934. jan. dolgozott itt.

43 A bojszukizmusról alapvető feldolgozás: V. Lebegyeva: Skola freszkovoj zsvopisz na Ukrainye v pervoj gyeszatyilytyije szovjetszkjoj vlasztyi. In: Voproszi szovjetszkovo izobrazityelnovo szkussztva i arhityekturi. Moszkva, 1973. 356–88. Magyar nyelven a témát érintő tanulmány: Nagy Zoltán: Uitz Béla kirgiziai hagyatéka és a szovjet monumentális művészet. Ars Hungarica 1976. 2. sz. 242–72.

44 A Lunacsarszkij: Marxizm i lityeratura. Krasznaja Nov, 1923. 7. sz. Magyarul In: A Lunacsarszkij: Művészet és forradalom. Bukarest, 1975.

45 Uitz távozása után röviddel a freskók leperegtek. Közli, O. Pavlenko levele a szerzőhöz. Moszkva, 1978.

46 Az ülésszokról külön kiadvány jelent meg: Voproszi szintyeza iszkussztv. Matyeriali pervovo tvorcseszkomovo szovcsesanyija arhityektorov, szkulptorov i zsvopiszce. Moszkva, 1936. Magyarul tárgyalja: Nagy, Ars Hungarica, 1976/2. sz.

47 „Néha saját ötletéből improvizált, ha látott valamilyen építészeti motívumot. Nem tudom, hogy lett volna valakitől valamilyen megrendelése erre a témára”. — O. Pavlenko levele a szerzőhöz. Moszkva, 1978. máj. 7. A freskótérvet részletesen tárgyalja Kontha Sándor a Művészettörténeti Értesítő 1977. 3–4. sz.

48 „A XVII. kongresszus után Sztálin már teljes mértékben figyelmen kívül hagyta a párt és a Központi Bizottság véleményét. ... Sztálin pártellenes cselekedeteinek méreteit jól jellemzi az a tény, hogy a XVII. kongresszus által megválasztott Központi Bizottság, 140 tagja közül 1937 őszére már csak tizenötön, a Politikai Iroda tizenkét tagja közül csak nyolcan voltak szabadlábban. S a törvénysértések még tovább folytatódtak.” Dolmányos István: A Szovjet-unió története II. Bp. 1967. 188. 191.

49 A Szovjet Művészszerzők szövetség szobrászszakosztályi ülésének jegyzőkönyve közli Uitz felszólalását a szintézis kérdésében. 1935. aug. 8.

50 E. Holosztyenko: Bela Uic. Harkov, 1933.

51 O. Beszkin: Formalizm v zsvopisz. Moszkva, 1933. 83.

52 V. Kemenyev: Formalistszkoje krivljanye v zsvopisz. Pravda, 1936. márc. 6.

RÉSUMÉ

Après les années passées en émigration à Vienne et à Paris, à partir de 1926, Béla Uitz s'attendait à la continuation d'un art engagé, révolutionnaire et prolétaire à Moscou. Son art a été déterminé de la période historique actuelle et de l'identité des problèmes de l'art révolutionnaire à l'Ouest et à l'Union Soviétique. Son activité dans le domaine de l'art international est un exemple singulier. Il s'est occupé des questions comme: des problèmes esthétiques incertaines; des critères artistiques d'un art révolutionnaire; comment apprécier l'art prolétaire et les traditions. D'une manière catégorique il considérait révolutionnaire seulement l'art rattaché au parti. Cette opinion est contraire à une autre théorie, selon laquelle la valeur artistique peut être révolutionnaire en soi-même.

Dans la vie artistique fourmillante de 1926, ses œuvres exposées à Moscou ont été mentionnées par Lounatcharski comme des exemples à suivre dans la représentation de la réalité et comme des exemples contraires au schématisme. Il s'est engagé à un art motivé de la psychologie, à un art qui est progressif même dans sa forme et qui établit une nouvelle unité de forme et de fond. Il a exprimé son opinion aux débats de l'AHHR aussi.

Il continue son activité d'enseignant, d'organisateur révolutionnaire et d'agitateur dans l'art collectif commencé en 1919 dans le WHUTEMASZ. Il était à la tête

d'un cours de la peinture et de la composition en déployant une activité politique aussi. Il a organisé des décorations de fête, et a fait des projets des parcs culturels et des clubs. Il considérait l'art collectif, centralisé, organisé par la dictature prolétaire comme la seule possibilité pour réaliser ses idées.

Malheureusement il y avait une grande contradiction entre son travail théorique et la base faible actuelle de l'art collectif; et aussi, il fallait compter avec la tradition forte des panneaux. Le cours de la Culture sociétice n'a pas justifié son propre hypothèse, les petites tâches ne pouvaient pas être suivies immédiatement de la formation du milieu. L'affiche «La cime rouge» a continué seule le chemin de ses œuvres graphiques entre 1927–30. Les circonstances objectives et subjectives, qu'il a assumées en son âme et conscience, sont devenues des obstacles de sa productivité.

En 1930, lorsque l'école supérieure a été liquidée, il était honoré et aussi critiqué de plus en plus.

Le développement de l'art soviétique et la carrière d'Uitz ont été empêchés par la sous-estimation et par la vulgarisation des spécificités de l'art et par la conception qui identifie l'art avec d'autres formes de conscience. C'était sa culture artistique et politique qui l'a aidé à maîtriser les difficultés et à continuer son activité créative.

En dépassant le constructivisme, il a continué son chemin vers le «réalisme synthétique» (Mácsa). Sa série des dessins intitulée «Chez nous-chez vous» est particulièrement pleine de force. C'est une représentation artistique des contradictions de l'époque dans un style expressif, constructif et monumental. Entre 1931—35 il est arrivé à établir une harmonie entre sa qualité d'organisateur et de créateur. En outre de son travail dans le Bureau International des Artistes Révolutionnaires il a cherché une réponse actuelle aux questions du réalisme, de la monumentalité et de la création des types. Il voulait peindre les ouvriers anonymes de la nouvelle époque dans une forme monumentale, en opposant la typification psychologique du réalisme héroïque dans l'art soviétique. Son style nouveau, qui se montre dans ses «Variations de Salla», est singulier dans l'art soviétique.

En 1933 il a passé quelques mois dans la République Allemande de la Volga et à la Crimée. Son art reçoit une impulsion dans cette période. L'expérience créative personnelle et les exigences sociales sont mises d'accord. Alors, cette année signifiait un tournant dans sa carrière d'artiste. A la place de l'art prolétaire révolutionnaire maintenant c'était l'art socialiste qui l'a incité à la recherche des synthèses. Lorsque ses idées et ses possibilités étaient en discordance, il a préparé de petites ébauches des fresques. Dans ces coups d'essai son élan a été empêché par les règles de la technique et d'une esthétique rigoureuse. La carrière d'Uitz, qui a commencé en avantgarde, a été changée, il était accusé de «formalisme» de plus en plus.

Éva R. Bajkay

HERENDI LITOFÁN ABLAK

A Bakony hegység déli lejtőjén levő apró település napjainkban nem bírna jelentőséggel, a környékbeli falvakhoz hasonlóan, ha nem létesül ott a reformkor időszakában porcelán manufaktúra. A vállalkozás úgyszólván minden kerámiatörténeti előzmény nélkül jön létre, majd rövid évtizedek alatt emelkedik előbb hazai, majd európai hírnévre. A korai herendi porcelánok, elsősorban az edények és kisebb számban a plasztikák a művészi európai és ázsiai porcelánok, — mint közvetlen előképek — alapján készülnek, ennek következtében az egyetemes porcelánművészet 18. századi stílusforma jegyeit viselik magukon. A gyár másfél évszázadot magába foglaló története egy sajátos herendi stílus kialakulásának hordozója is, az egyes hosszabb-rövidebb időszakot felölelő virágzó vagy hanyatló korszakok folyamatában.

A manufaktúra hazai nyilvános szereplése a Kossuth Lajos által irányított Iparegyesület nagyszabású első pesti kiállításon való részvétellel 1842-ben kezdődik, amikor már litofán lapokat is bemutatnak. A következő tárlatról (1843) fennmaradt Tárgyjegyzékben az edényeken kívül Fischer Móricz újabb árnyvető litofán (Lichtschirme) lapokat is kiállít. Azok a porcelánedényekhez hasonlóan a közönség számára — mint a hazai ipar nagyszerű termékei — mind formájukban, mind az ábrázolt személyekben újdonságként hatnak. A harmadik reformkori tárlaton is bemutatásra kerülnek hasonló lapok, amelyek az időben fém vagy fakeret foglalatban lámpaellenzőnek használatosak. Figyelemre méltó adatokat őriz a korai és gyakori előállításra vonatkozóan az a kéziratos jegyzék, amely a szabadságharc idején a pesti Iparműtárban levő herendi porcelánokat foglalja magába. A több száz tételben teljes asztali készleteket és edényeket tartalmazó felsorolás között litofánok is szerepelnek. „7 d Kossuth arc képe, 2 d Deák, 1 d Széchenyi, 1 d Dávid, 1 d Krisztus születése, 2 d angyal, 1 d Astronomus” [1]. A litofánok, áttetsző, átvilágítható lapok készítése lényegében azon az elven alapszik, hogy a porcelán zsugorodásig égetett formájában bizonyos vastagságig áttetsző. Ez a kompozíció megjelenítése szempontjából művészi meghatározó lehet a rajzos és tónusos felületek milyenségének váltakozásában. Ezért is nehezebb az ilyenek megítélése, mert a technikai eredményeken kívül vizsgálandó az ábrázolt téma eredetisége vagy adaptációs jellege, amikor egy korábbi festmény, dombormű, grafika, sokszorosított metszet, újabban fotó alapján készül a porcelán modell, amely az előlnézeti oldalon enyhén domborműnek hat, a másik oldalon a sikot megközelítő felületű. Az öntés, majd az égetés után létrejövő porcelántest vastagságának, illetve vékonyságának váltakozása a mintázásnak megfelelően adja az enyhén szürkés-barnás árnyalt tónusú képet, a vizuális élményt. Az eljárás a készítés folyamatában nem különbözik az egyetlen kisebb méretű lapocskára, vagy a több darabból öntött és ólomkeretek közé fogott nagyméretű kompozíciótól.

A 19. sz. elejétől kezdődően ilyenek a legtöbb európai porcelán manufaktúra termékei között megtalálhatók, de sehol sem tekintik, és a porcelántörténeti szakirodalomban sem tartják általánban azokat kimagasló művészi eredményeknek. A litofánok művészi értéke semmilyen vonatkozásban nem hasonlítható a porcelán plasztikákhoz vagy

a gazdagon díszített étkezési edényekhez, diszmvűvekhez. A lapok közvetlen előképei többnyire közismert és népszerű metszetek, festmények stb., amelyek az áttetsző anyagban kompozíció, forma és vonalgazdagságban csekély kivételtől eltekintve szerény utánzatai az eredetieknek.

A herendi manufaktúra régi üzleti könyvei bizonyítják a későbbi évtizedekben is a litofánok készítését, azonban azok az edények előállításához mérten mennyiségükben sohasem jelentősek. Századunkban, amikor használhatóságuk — mint lámpaellenzők — teljesen megszűnik, marad a különlegesség. — A szürkés-fehér lap csak megfelelő átvilágítással nyújt élvezhető képet, így inkább a múzeumok és a gyűjtők igényének kielégítője. A Herendi Porcelángyárban 1948-tól kezdődően és jelenleg is folyamatosan készítenek litofánokat. A figurális kompozíciók, többsége kiemelkedő közéleti, nemzetközi politikai, művészeti személyt ábrázol. Ezeket a gyár jeles művésze, Horváth László készíti eredeti elképzelése vagy grafika, fotó stb. előképek alapján.

A porcelángyárban 1934-ben elkészülő litofán templomablak a többi között nemcsak nagy méreténél fogva érdemel különös figyelmet, hanem művelődéstörténeti és porcelántechnikai vonatkozásban is. — A herendi katolikus templom építőművészeti értékeiben igen szerény. Az 1828-ból fennmaradó építmény, a kései barokk formajegyeit viseli magán, s mint ilyen az egyetlen homlokzati tornyos falusi templom jelentéktelen példánya, és majd egy évszázadon keresztül filiája a szentgáli plébániának. [2] Az 1920-as évek elején létesülő önálló plébánia működése egybeesik a Herendi Porcelángyár Részvénytársaság alakulásával (1923), újabkori fejlődésének megindulásával. Az akkor már közel egy évszázada működő templom színes üvegablakainak létrejöttét is előmozdítja, hogy a porcelángyár igazgatósága egy szent Erzsébet témájú litofán ablakkal ajándékozza meg a templomot. Ezt követően a hívőknek és a gyár dolgozóinak adakozásából készülnek a színes üvegablakok, amelyek 1937 őszen kerülnek felavatásra. [3] Az Erzsébet ablak a keletelt templom szentélyének déli falába kerül elhelyezésre, és az 1945 tavaszán a községben folyó felszabadító harcok idején semmisül meg több festett ablakkal együtt. — A gyárban az ablakból annak idején két azonos példányt készítenek. Egyiket a templom számára, a másikat a hazai és külföldi kiállításokon való, — propaganda célokat szolgáló — bemutatásra. A felszabadítási harcok idején elpusztult helyére a megmaradt második példányt 1947 tavaszán helyezik el, ismét a szentély falába. — A jobb megtekinthetőség érdekében azután, a templom felújításakor 1975-ben felcserélik a hajó déli oldalának középő ablakával.

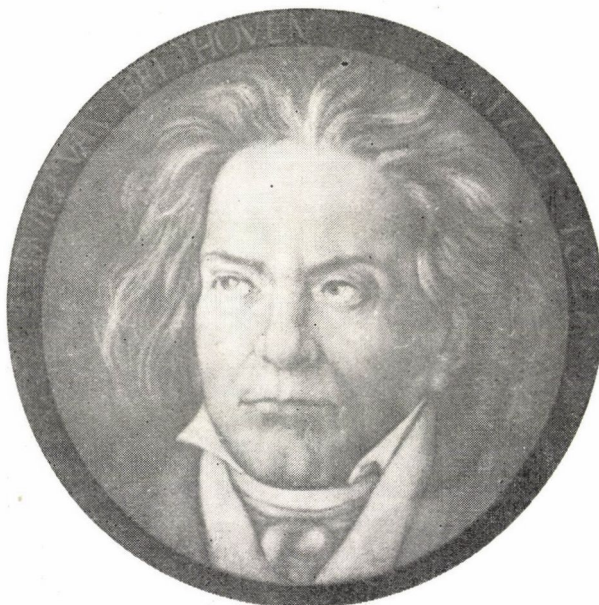
A nagyméretű litofánia (2.9125 m²) 54 darabból készült. Az egyes darabokat ólomkeret foglalja össze, kívül védőüveg és sodrony borítja. [4] Az álló téglány alakú, felül félkörívesen záródó felületen belül a kompozíció középpontjában egész alakos Árpád-házi szent Erzsébet. A stilizált hosszú ruhás nőalak karjai között nagyobb fontú kalácsot ölel magához. A ruházat számos rokon vonást mutat a művész matyóviseletes nőalakjainak erősen stilizált, dekoratív szoknya és kötény megoldásával, de



1. Leonardo da Vinci után, Utolsó vacsora. Herend 19. sz. második fele, litofánia. Herendi Porcelángyár Múzeuma, Herend

ugyancsak ez tapasztalható a kompozíció felépítésénél is. A jellegzetes matyó kötény (surc) alján rozettákból alakított széles sáv utal a gazdag hímzésre. A redőzött kötényen közepén keresztekkel díszített stóla látható, amely a köpeny alatt a mellrészben folytatódik. A földig érő ruhára, elől kerek csattal összetűzött bőjjű köpeny borul, amely alul hullámos redőzetben omlik a mozaik díszítésű padlózatra. A kissé nyújtott nyakon jobbra forduló fej hosszan leomló haját lilomos abroncskorona övezi. Az

alak és öltözet egész felfogása erős eltérést mutat a középkorban megfogalmazódott és a 19. században is visszatérő bő palást ábrázolástól. Az alak jobb és bal oldalán egy-egy hosszú ruhás szárnyas gyermek-angyal áll. Ezek bő ingyszerű ruházata ugyancsak gazdagon redőzött. Az alakok mögötti háttér két oldalán nyitott ablakszárnyak, a padlózat burkolata világos és sötét háromszögekkel díszített, amit elől körben levő négykaréjos motívumsor zár le. A csúcsíves boltozatú csarnok négy levéldiszes fejezetű



2. Horváth László: L. von Beethoven. Herend 1977. litofánia. Herendi Porcelángyár Múzeuma, Herend

karcsú oszloppal záródik. Az oszlopokkal három részre tagolt háttérben magas hegyes táj. A jobb oldali mezőben a hegyek előtt alföldi sík terület gémeskúttal, amely mögött jegenyék között falusi házak húzódnak meg. A bal mezőben karcsú fák között tömbyszerűen mintázott épületek (Wartburg?) állnak. — A középen álló nőalak feje kissé jobbra fordul és lefelé hajlik, a szárnyas alakok a főalak irányába fordulnak és feltekintenek arra. A litofán lapok vágása szépen bontja a táj, az építészeti elemek és ruha részleteit, ami még külön is fokozza az ábrázolás lényegében cselekmény nélküli mozdulatlanságát. A kom-

pozíciót záró szegély, szerény mintázatú ornamentális keret alsó két szegletében egy-egy háromszög felületben jobbra „HERENDI PORCELÁNGYÁR ANNO 1934 CSAPVÁRI K. TERVE”, balra „HERENDI PORCELÁNGYÁR ANNO 1839 PER LABOREM AD HONOREM”. Mindkét háromszögletű mező közepén a gyár koronás címeres jegye.

A tervező művész Csapvály Károly, eredeti családi nevén Csapek, [5] aki két alkalommal is éveken keresztül a részvénytársaság alkalmazásában áll. A művész eredetileg festőnek készül és a budapesti M. kir. Képzőművé-



3. Csapvály Károly: Árpád-házi Szent Erzsébet színes üvegablak terv, tempera 1930 k. Művész hagyatékában

szeti Főiskolán tanul, ahol 1927-ben szerez diplomát. A főiskolán Glatz Oszkár és Vaszary János művésztanárok növendéke, és mint az akkori legfiatalabbak közé tartozó, már 1927-ben csoportkiállításon szerepelhet műveivel. [6] Néhány évig festéssel foglalkozik, majd Budapesten kisebb kerámiaműhelyt létesít. A nehéz gazdasági viszonyok idején vállalt állást Herenden 1934. IV. től, ahol két teljes évet tölt el munkával a gyár műtermében. Egy esztendő múlva 1937. V. 31-én ismét visszatért és egészen tartalékos tiszti szolgálatra történő bevonulásáig 1939. II. 25-ig mint szobrász tevékenykedik. Alkalmaztatása előbb a dekorok és kisebb díszművek tervezésére szól. A második időszakban elsősorban a modellek mintázása tölti ki munkaidejét. Fizetése előbb heti 15, később 20 pengő és az általa mintázott figurák egy-egy példánya. Első plasztikai munkái közé a „Matyó lakodalmas” sorozat figurái tartoznak. [7] Később is előszeretettel mintázta a népviseleti alakokat és kisebb madár kompozíciókat.

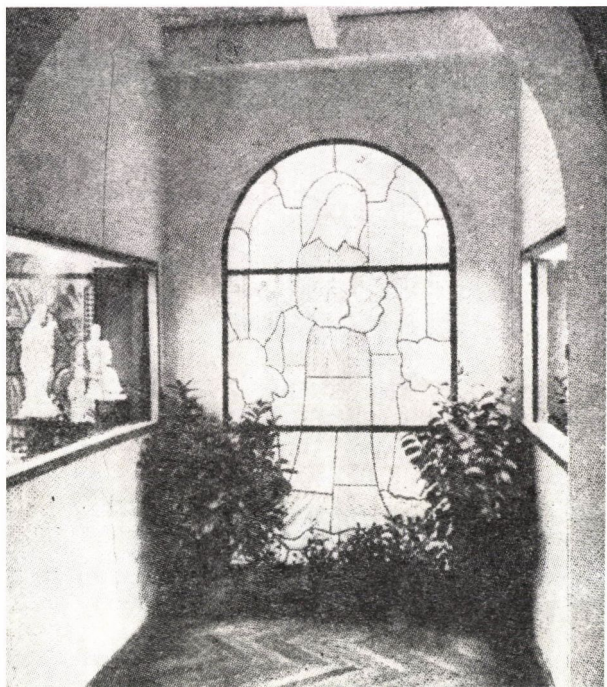
Az Erzsébet-téma valószínűleg már az 1930-as évek elején felvetődik benne, később érlelődik, aminek fennmaradt bizonyítója egy, a fenti időre datálható tempera vázlat. — Az ívesen záródó téglány forma középpontjában elhelyezett álló nőalak, a gótikus kompozíciókra jellemző erősen kontrasztos beállítás. Csupóján díszes övvel feltűzött földig érő ruháját a fejétől kezdődően hátul és oldalt befedő — gazdag redőzetű palást takarja. Bal kezében magához szorítva nagyobb kenyeret tart, jobbájjal lefelé kenyérszeletet nyújt. Az alak tulipánokkal, nefelejcekkal és margarétákkal díszített földgömbre áll. — A litofánban ábrázolt Erzsébet dekoratívabb öltözetű és merevebb mozdulatú, a vázlaton szereplő kenyérszeletet nyújtó — adakozásra utaló — mozdulat és a könnyed palást a templomablakon teljesen hiányzik. — A két oldalon távolba nyúló háttér, felhős ég alatti csúcsos hegyekben végződik. A hegyek alatt jobb oldalon mértánias építészeti tömegek, amelyekhez az előtérből induló, fákkal kísért kigyózó fal vezet. A bal oldalon az előtérből

kanyargó lépcső indul a dombon álló kálváriához, amit két oldalról apró épületek és fák kísérnek. A vázlat színei a kéknek, zöldnek és vörösnek árnyalatai, amelyeket barna vonalak osztanak a tervezett színes üvegablaknak megfelelően. Első pillanatra is feltűnik, hogy a tanulmány inkább egy nagyméretű színes üvegablakhoz készült, mintsem a litofán szűkre szabott színárnyalatainak lehetőségeihez. — A művész hagyatékában szereplő alkotások között található még egy kisebb méretű színes üvegablak, amely egy őrhalmi viseletű nőalakot ábrázol, háttérben dombos tájjal, falusi házzal és gémeskúttal. Említésre méltó még ebből az időszakból az előzőkkel kompozíciós felépítésben közeli rokonságot mutató Matyó Madonna, amely ugyancsak hegyes táj előtt álló jellegzetes dekoratív öltözetű alak, karján matyó viseletbe öltöztetett glóriás gyermekkel. Nem tartjuk kizártnak, hogy ez is egy időben készült az Erzsébet-vázlattal. Feltételezzük, hogy a két téma közötti választásban — a litofánban történő kivitelezéskor — a gyárigazgatóságnak van szerepe és ezért kerül az Árpád-házi szent nő előbbi vázlata mellé alakokkal kiegészítve kivitelezésre. Az egyházi témákat azokban az években a kormányzat programszerűen széles körben ajánlja a különböző művészeti területek alkotói számára. — A síkban ábrázolt Matyó Madonna gyermek nélküli változatát később Csapvály plasztikában készíti el.

A művész herendi tevékenységét, — kiemelve abban az Erzsébet-ablakot — a rövid életű Művész Kurír ismereti, amely tömören rávilágít az akkori művészetpolitikai helyzetre is. Ezért tartjuk szükségesnek a rövid írás idézését: „Csapvály Károly. A Képzőművészeti Főiskolát végezte. Sokáig a herendi porcelángyárnak volt tervezője és szobrásza. Szobrai több múzeumban nyertek elhelyezést. Az Iparművészeti Múzeum állandó kiállítója. Nagyszabású műve „Szent Erzsébet legenda” porcelán ablaka, mely a herendi templomban lett felállítva. „Matyó hajdon”, „Japán gésa” és még számos figurális dologát hozta forgalomba a herendi gyár. A „Nem, nem soha” a parlamenti Múzeumban nyert elhelyezést. Legutóbb a Kor-



4. Csapvály Károly: Szent Erzsébet templomablak, Herend 1934 litofánia, a herendi katolikus templomban



5. Herend 100 éves Kiállítás 1939, belsőtér részlet a beépített litofániával. Magyar Iparművészet 1939



6. Csapvály Károly: *Matyó Madonna*, tempera 1930 k. Művész hagyatékában

mányzó vásárolt Julianna főhercegnő részére egy pár magyar tárgyú szobrot.” (Művész Kurír 1937. jan.-febr. 4. év 1. sz.) — Az 1930-as években a művészet valamennyi területén gyakoriak a népies témák. Előbbi megállapításunk ezért nyilvánvaló a művész herendi szobrászati tevékenységével kapcsolatban, amelyre a népies alakok a meghatározók és jellemzők. Ilyen irányú érdeklődése nem választható el korábbi budapesti műhelyében készített kerámia-plasztikáinak tematikájától sem. — Nyitott kérdés és korunkban már alig megválaszolható az Erzsébet kompozíció elfogadása és elkészítése a gyár részéről azon túl, hogy Csapvály már korábban is foglalkozik ezzel a problémával. Fennmaradt munkái között is egyedülnek ismerjük azt. A levéltári, irattári feljegyzések, kortársak visszaemlékezései erre vonatkozóan semmiféle pontosabban meghatározható indítékot, adatot a művel kapcsolatban nem tartalmaznak. Jelen első feldolgozásnál éppen ezért szélesebb körben nem is tartjuk szükségét a kutatásnak, mert az általunk felvetettek és újabb eredményekre támaszkodó megállapítások, ha nem is véglegesnek, de feltétlen megalapozottnak tekinthetők. Mindez abban foglalható össze, hogy a gyár művészeti programja a különböző egyházművészeti témákkal szorosan kapcsolódik a Horthy-rendszer kultúrpolitikai célkitűzéseihez és az ablak adományozás, mint előkelő gesztus is ilyennek tekinthető. — Figyelemre méltónak tekintjük, hogy a porcelán ablak készítője és tervezője Csapvály fiatalkori élményén, majd az 1934-ben létrehozott templomablakon túl, több mint négy évtizeden keresztül, egészen haláláig ezzel a témával sem a plasztikai, sem a festészeti tevékenységében nem foglalkozik, nem készít egyházi kompozíciókat, amiről hagyatékában levő nagyszámú festmény, grafika és tanulmány tanúskodik. Ez a magatartás és az egész alkotói oeuvre is bizonyítja, hogy lehetségesek kultúrpolitikai események, amelyek szerint adott viszonyok között a művész sem térhet ki egy-egy művészetpolitikai vagy propagandisztikus akcióban való részvétel elől.

A már említett második példány 1939-ben a gyár ún. Centenárius Kiállításán Budapesten került bemutatásra. A tárlat katalógusának előszavában külön is méltatják a technikai és művészeti vonatkozásaiban egyaránt kiemelkedő alkotást. [8] Ezt megelőzően egy évvel korábban jelenik meg Ruzicska Ilona Herendről szóló monográfiája, amely szerény vázlatos leírást ad az ablakról. Megállapításait jelentősnek tekintjük és ezért abból néhány ide illő sort idézünk: „Hasonló eljárással készült az az ablak, amely a kis herendi templom keleti oldalán foglal helyet. A két és fél méter magas, egy és fél méter széles ablakkeretben ölmazott érezet közé foglalt porcelánlapok adják Árpád-házi Szent Erzsébet életnagyságú alakját. (Csapvály Károly) alkotása. „A porcelánablak a herendi gyár adománya és a maga nemében egyedülálló a templomdiszítés terén, bár nem pótolhatja az igazi színes üvegfestészetet.” — A nagyszabású budapesti kiállítással kapcsolatban megjelent bírálatok és ismertetések sajnálatosan nem foglalkoznak a sok száz ó-herendi porcelán és újabb plasztikák, asztali edények leírásán és dicséretén túl a litofánnal. Az installációba beépített ablak inkább dekorációnak hat, mintsem önálló műalkotásnak. Feltétlen figyelemre méltó, hogy a herendi porcelán ablak, még az akkori évtizedben különösen előtérben levő egyházművészettel foglalkozók érdeklődését sem kelti fel. Meglepő ez különösen akkor, amikor annál lényegesen kisebb jelentőségű egyházművészeti tárgyakat is feldolgozó Jajczay János (Mai magyar egyházművészet Bp. 1938) gazdagon illusztrált kötetében sem tesz említést Csapvály művéről. — Az 1970-ben megjelent herendi monográfia szerzője is mindössze a lelkesedés hangján emlékszik meg az ablakról, és majdnem szóról-szóra átveszi Ruzicska korábbi közléseit.

A litofán porcelánlap, illetve az ilyen tárgy készítésének technikája szinte egyidősnek tekinthető az európai porcelán előállítás történetével. Létrejöttének indítékai között a már említett lámpaellenzőként való használat az elsődleges, a világítástechnika fejlődésének ilyen vonatkozásban függvénye. Az áttetsző, tojáshej vastagságú porcelán készítése, az anyag finomságának és megmun-



7. Csapvály Károly: Órhalmi leány, színes üvegablak 1934 előtt. Művész hagyatékában

kálásának lehetősége, alkalmazása az edénygyártásban ugyancsak ismert. — A fejlődés körülményei, a változó társadalmi igények, a porcelánanyag tömegtermelésre való felhasználását mozdítják elő, nem pedig az ilyen és hasonló különlegességeket. A gyakorlati hasznosság megszűnése után is készülnek Herenden is litofán lapok. A gyár készítményei között is ritkaság számban fordulnak elő a belülről megvilágítható figurák, amelyek ugyancsak litofánoknak számítanak. Az ilyenek azonban sem mennyiségükben, sem művészi minőségükben a herendi porcelánművészet másfél évszázados stílári fejlődésére hatást nem gyakorolnak. [9] Készítésük jelen korunkban Herenden is elsősorban propaganda célokat szolgál. [10] Szükséges e helyen annak megemlítése, hogy a különleges porcelánművészeti területnek is vannak nemzetközileg ismert gyűjtőhelyei és specialistái. [11]

A herendi Erzsébet litofán ablak művészettörténeti vizsgálatánál a létrehozás körülményeinél elsősorban a két világháború közötti Magyarország művészetpolitikáját, azon belül az egyházművészet nagyfokú népszerűsítését tekinthetjük meghatározónak. Azokban az évtizedekben a társadalom különböző rétegeinek irányában folytatott sokoldalú propaganda akció között mindvégig első helyen az Árpád-ház honszerző, majd az Árpád-házi uralkodók és szentek mondákkal és legendákkal átszőtt története áll. A középkori személyek élete és cselekedeteik, s történelmi eseménysorozatok az irodalom és művészet művelői közül egész csoportnak állandó, időről időre megújuló témaforrása. A mélyebb elemzés e helyen nem is szükséges. Elegendő a fentiek bizonyítására annak felsorolása, hogy az 1920-as évektől kezdődően egymást követve kapnak ilyenek országos szintű propagandát; így először 1928-ban a Szent István ünnepségek, majd 1930-ban a Szent Imre év, 1932-ben a Szent Erzsébet és 1938-ban ismét a Szent István emlékév, végül 1944-ben a Szent Margit ünnepségek. Mindvégig ezekhez kapcsolódva és velük összefüggésben a Patrona Hungariae gondolat és

annak ikonográfiai megfogalmazása a trónoló Madonna, fején Szent István koronájával. Az események, nemcsak a művészet egyetlen területére szorítkoznak, hanem jól szervezett akcióként a képzőművészet és iparművészet valamennyi műfaját befolyásolón irányítják. Kitűnő példa erre az 1930-as Szent Imre év, amikor az ünnepségeket jóval megelőzően pályázatokat írnak ki a téma ábrázolásával kapcsolatban képzőművészek és iparművészek számára, a freskótól kezdődően a nyomtatott apró ún. szentképekig bezárólag. [12] A szervezett és következetesen végrehajtásra került programba sorolhatók Csapvály idézett kompozíciói, majd a herendi gyár részvénytársaság templomnak adományozott nagyméretű ablaka is. Az Árpád-házi szentek és uralkodók évfordulóinak egymást követő sora, a nacionalista és revizionista törekvések együttesen olyan helyzetet teremtenek, amely éveken keresztül a művészek nagy számának témáit biztosít, pályázati díjazás és megbízás esetén erkölcsi és anyagi elismerést. Fokozza ennek az irányzatnak hatékonyságát a római Magyar Akadémia tevékenységének széles körű propagandája, valamint a kormányzat részéről az egyház-



8. Csapvály Károly: Matyó leány, porcelán, Herend 1934. Művész hagyatékában



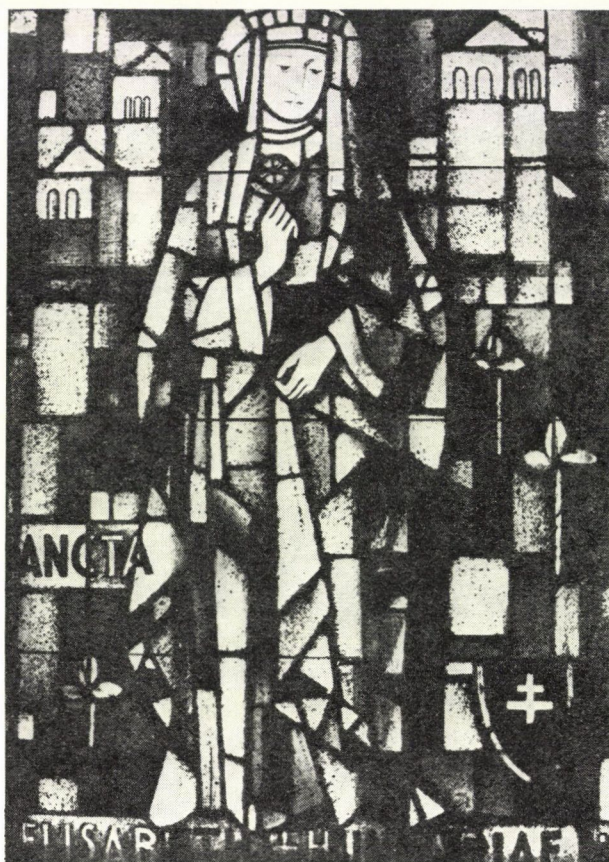
9 Ismeretlen mester: Oltárkép részlet, Szent Erzsébet 1470 k.
Esztergomi Keresztény Múzeum

művészet előtérbe helyezése. Ez az ideológiailag is alátámasztott kultúrpolitikai program, — mint követendő és megvalósítandó célkitűzés — a herendi gyár plasztikáinak téma alakulásában és az egyházművészeti tárgyi porcelánok elszaporodásában is figyelemmel kísérhető (Függelék).

A részvénytársaság a litofán ablak adományozásán túl is szorosan kapcsolódik az új egyházművészeti program megvalósításához. Ennek bizonyítói nemcsak az ilyen tevékenységet jutalmazó elismerések és méltatások, hanem a két és fél évtized alatt készített e témakörbe tartozó nagyszámú egyházművészeti plasztika, amely a gyár termékeinek propagandájában a sport szobrokhoz hasonlóan mindvégig erőteljes hangsúlyozásra kerül az országos kiállításokon, a különböző vidéki bemutatókon. Feltétlen említésre tart igényt, ahogyan az egyházművészeti program herendi porcelánban megvalósult eredményeit összefoglalja a rövid életű EURÓPA c. kiadványban rimaszéki Richter Aladár. [13]

A herendi litofán ablak további vizsgálata indokolja, hogy a téma képzőművészeti előfordulásainak ikonográfiai problémáit is röviden áttekintsük. A középkori magyarországi táblaképfestészet történetében alapvető kutatásokat végző Végh János behatóan foglalkozik az Erzsébet-ábrázolásokkal. [14] Az Árpád-házi szent nő legendája, a rózsává változó kenyér ábrázolásának előfordulásával kapcsolatos legkorábbi irodalmi előfordulást a 15. sz. legvégéről, a 16. sz. elejétől ismerjük. A kenyér, illetve a rózsza attribúcióval ábrázolt nőalak (Erzsébet), gyermekkorától kezdődően Thüningiában él. Alakja gyakran előforduló motívum a középkori táblaképfestészetünkben, — szárnyasoltárok lapjain Árpád-házi uralkodók, szentek társaságában. A csoda ábrázolásának ikonográfiai kérdéseivel foglalkozó említett szerző tanulmányában sorra számba veszi azokat az előfordulásokat, amelyek szent Dorottya attribútumának, a rózsákkal teli kosárnak — összetéveszthető vonásaira vonatkoznak a középkorban ismert apróbb zsemlye nagyságú kenyerekkel. Számos képtáblán fellelhető motívummal egyértelműen bizonyítja — más szerzők állításait helyesbíti —, hogy a kenyér mint az alamizsnálkodásra utaló dolog — ebben a vonatkozásban az Árpád-házi szent félreérthetetlen attribútuma még abban az esetben is, ha az alak nem az Árpád-házi szentek társaságában fordul elő vagy jeles középkori magyar uralkodók között. A gyermekkorában Thüningiába került és fiatalon elhunyt Erzsébet képi ábrázolása a későbbi századokban alig fordul elő. A 18. században Mária Terézia uralkodása idején szorgalmazott Árpád-házi kultusz, illetve annak festészetben és szobrászatban való megjelenítése elsősorban I. István (korona felajánlása), valamint a két Árpád-házi szent férfi Imre és László témákra irányul. A következő században az előfordulás a romantikához kapcsolható, amelynek egyetlen említésre méltó hazai példája Liezen-Mayer Sándor Szent Erzsébet kompozíciója. Ez a felfogás és ábrázolás azonban teljesen eltér a középkoriaktól. A müncheni akadémikus festészetet reprezentálja, valamint a korszakban előtérbe kerülő karitász kegyes cselekedetét propagálja romantikus felfogásban. — Újabb lendületet az Árpád-házi Erzsébet ábrázolása és vele együtt annak kultusza, a már előbb ismertett korszakban és hivatalos művészetpolitikában kap. Ebben az időben alakul ki az egy központi alakra szerkesztett kompozíció, az alamizsnálkodásra utaló kenyérrel, amely ikonográfiai vonatkozásaiban elsősorban a középkori képi ábrázolásokkal hozható kapcsolatba, amiket a művészek munkáikhoz előképek is tekinthettek. A két világháború közötti időszakban ezt a témát elsősorban festett üvegablak és dekoratív falfestés formájában ábrázolták.

A herendi Erzsébet-ablak kivitelezése azon túl is gyöngyözt érdemel, hogy a két világháború közötti évtizedekben, mint előbb már számba vettük, következetes propaganda folyt az Árpád-házi szentek és uralkodók népszerűsítése érdekében. Ez a társadalom minden osztálya és rétege irányában ható törekvés az egyházi programba is beleillő. A teljes egészében nacionalista szemléletből és társadalmi magatartásból táplálkozó ideológiából következik a feudális magyar állam első három évszázadában



10. A. Szehtlő Lili: Árpád-házi Szent Erzsébet, színes üvegablak 1938. Budapest városmajori katolikus templom

szerepet játszó Árpád-ház uralkodóinak, hittérítő és területgyarapító munkásságuk példázata, ezért propagálásuk ébrentartása elsőrendű nemzeti érdek, a lovagkor nem kevésbé harcos és hódító alakjainak előtérbe helyezésével egyetemben.

A nagyméretű litofán szervesen kapcsolódik a kor művészeti programjához, valamint a Herendi Porcelángyár Részvénytársaság mecénáló tevékenységéhez. A technika ilyen célra történő alkalmazása valóban egyedülének tekinthető és kutatásaink szerint sem abban az időben, de az elmúlt évtizedekben sem készítettek Európában alhoz hasonlót. — A tervező művész életművében nemcsak a Herenden eltöltött évek eredményei között tartjuk jelentősnek ezt a litofánt a nagyszámú porcelánplasztika mellett, hanem egész művészi munkásságát figyelembe véve is feltétlen jelentősnek és kiemelkedőnek tekintjük. — A második világháború utáni hadifogságból való visszatérése után Csapvály Károly már nem foglalkozik sem kerámiával, sem porcelánnal, nem vállal munkát a herendi gyárban. Kizárólag festéssel foglalkozik, amelynek jelentős megnyilvánulása a Szalmássy Galériában 1947-ben megrendezésre kerülő gyűjteményes kiállítása. Ez időtől fogva egészen haláláig a táblaképfestés foglalkoztatja.

Molnár László

FÜGGELÉK

a Herendi Porcelángyár egyházművészeti tárgyairól.

A szobrok, plakettek, domborművek és átvilágító lapok e témakörben a gyár működésének első évtizedei óta készülnek. Különösen virágzott ilyenek nagyobb mennyiségben való gyártása a két világháború közötti évtizedekben, a Herendi Porcelángyár Részvénytársaság (1923—1948) időszakában. Az adatok a gyár herendi Irattárában

őrzött, hiteles forrásnak tekinthető Formaszám-Jegyzék alapján kerültek összeállításra. Az egyes csoportokat a formaszám növekvő sorrendjében, az elnevezés, a készítés időpontja és az alkotó megnevezésével közöljük. Egyéb adatok feltüntetését e helyen nem tartjuk szükségesnek.

Plasztikák

| | | | |
|------|---|------|---------------------|
| 5420 | Ülő Matyó Madonna | 1937 | Lux Elek |
| 5421 | Matyó Madonna I. (nagyobb) | 1937 | Lux Elek |
| 5444 | Betlehemes fiú | 1937 | Csapvály Károly |
| 5521 | Matyó Madonna II. | ? | Lux Elek |
| 5600 | Madonna I. | 1936 | Horvay János |
| 5601 | Krisztus I. | 1930 | Horvay János |
| 5602 | Krisztus II. | 1930 | Horvay János |
| 5603 | Szt. Flórián | 1929 | Telcs Éde |
| 5604 | Mater Dolorosa | 1932 | Körmendi Frimm Jenő |
| 5605 | Jó Pásztor | 1931 | Horvay János |
| 5606 | Krisztus test feszülethez | | régi példány |
| 5607 | Krisztus test feszületen | | régi példány |
| 5608 | Krisztus test kicsiny | | régi példány |
| 5609 | Jézus (mellre tett kézzel) glóriával | 1937 | Gácsér Kata |
| 5610 | Térdeplő Mária kis Jézussal | 1936 | Illyefalvi Lőte Éva |
| 5611 | Madonna II. | 1937 | Horvay János |
| 5612 | Mária (széttárt karokkal) glóriával | 1937 | Gácsér Kata |
| 5613 | Barokk Mária I. (Mátyás templom Mária szobra) | ? | Gácsér Kata (?) |
| 5614 | Barokk Mária II. (mint 5613) | ? | Gácsér Kata (?) |
| 5615 | Modern Madonna | 1937 | Bugyinszky István |
| 5616 | Corpus | 1942 | Jálics Ernő |
| 5617 | Krisztus test feszülethez | 1937 | Szege Sándor |



11. Lienzen-Mayer Sándor: Árpád-házi Szent Erzsébet, olaj 1882. Magyar Nemzeti Galéria

| | | | |
|-------|---------------------------|------|----------------|
| 5618 | Krisztus test feszülethez | 1937 | Szege Sándor |
| | II. (barokkos, kicsi) | 1937 | Gácsér Kata |
| 5619 | Szt. Antal glóriával | | |
| 5620 | Szt. József karján kis | 1937 | Gácsér Kata |
| | Jézussal | 1937 | Lőrincz István |
| 5621 | Szt. István (miniatur) | 1937 | Lőrincz István |
| 5622 | Szt. László (miniatur) | 1937 | Lőrincz István |
| 5623 | Szt. Erzsébet (miniatur) | 1937 | Lőrincz István |
| 5624 | Szt. Imre (miniatur) | 1937 | Lőrincz István |
| 5625 | Szt. Margit (miniatur) | 1937 | Lőrincz István |
| 5626 | Szt. Gellért (miniatur) | 1937 | Lőrincz István |
| 5627 | Fohász | 1937 | Lőrincz István |
| 5628 | Órangyal | 1937 | Lőrincz István |
| 5629 | Madonna (miniatur) | 1937 | Lőrincz István |
| 5630 | Térdeplő Mária, összetett | | |
| | kezekkel (vsz. Illyefalvi | | |
| | Lőte Éva műve, az 5610 | | |
| | változata) | ? | |
| 5631 | Pieta | 1938 | Gácsér Kata |
| 5632 | Toporci Madonna | 1940 | Gácsér Kata |
| 5633 | Krisztus felemelt ke- | | |
| | zekkel | ? | ? |
| 5635 | Betlehemi jászol | 1940 | Lőrincz István |
| 5640 | Repülő angyal | 1941 | Lőrincz István |
| 5641 | Repülő angyal, kezében | | |
| | karácsonyfa | 1941 | Balogh B. Pál |
| 5642 | Angyal, feje felett kará- | | |
| | csonyfát tart | 1941 | Hanzely Jenő |
| 5643 | Mária a Gyermekekkel | 1942 | Jálics Ernő |
| 5644 | Mária a Gyermekekkel, | | |
| | szenteltvíz tartó | 1942 | Jálics Ernő |
| 5645 | Szt. Ferenc | 1942 | Győry Dezső |
| 5932 | Madonna (Bp. Székesfő- | | |
| | város tulajdona) | ? | ? |
| 15710 | Éva | 1941 | Kuzmik Livia |
| 15711 | Ádám | 1941 | Kuzmik Livia |
| 15719 | Éva, gótikus | 1941 | Jálics Ernő |

Plakettek, domborművek

| | | | |
|-------|-------------------------|------|-------------------|
| 15801 | Szt. Imre | 1930 | Vincze Pál |
| 15804 | Szent Jobb körmenet | ? | ? |
| 15805 | Szt. Borbála | 1943 | Bugyinszky István |
| 15829 | Szt. Ferenc dombormű | | |
| | (prédikál a madarak- | | |
| | nak) | 1942 | Jálics Ernő |
| 15830 | Madonna dombormű | 1937 | Csapváry Károly |
| 15831 | Madonna kis Jézussal | | |
| | (dombormű, ovál) | 1938 | Gácsér Kata |
| 15832 | Krisztus-fej plakett | 1939 | Lőrincz István |
| 15861 | Krisztus plakett | ? | ? |
| 15869 | Krisztus-fej plakett | ? | ? |
| 15881 | Krisztus levétele a ke- | | |
| | resztről | ? | ? |

Átvilágító képek

| | | | |
|-------|-------------------------|----------|---|
| 15911 | Krisztus-fej (Szent év | | |
| | 1925 felirással) | 1925 (?) | ? |
| 15912 | Utolsó vacsora | ? | ? |
| 15913 | Krisztus-fej (hajlító) | ? | ? |
| 15914 | Krisztus-fej (Budapest | | |
| | 1938 felirással) | ? | ? |
| 15915 | Krisztus-fej felírás | | |
| | nélkül | ? | ? |
| 15922 | Utolsó vacsora (haj- | | |
| | lító) | ? | ? |
| 15930 | Krisztus II. átvilágító | | |
| | szobor (5602-es) | | |
| 15931 | Madonna II. átvilágító | | |
| | szobor (5611-es) | | |
| 15932 | Pieta átvilágító szobor | | |
| | (5631-es) | | |

JEGYZETEK

1 Ol, Duschek anyagok 1848/49. I/108. Herendi Fischer Mórész porceláin Bizományi raktárának készlete az Iparműtárban.

2 Historiae Domus. Katolikus Plébánia, Herend. A herendi templom 1828-tól kezdődően egészen 1922-ig a szentgáli plébánia filiájaként működik. Az Esztárházy család támogatásával létrejövő épület mind az építészeti kivitelében, mind a felszerelésében igen szerény. A későbarokk és korai klasszicizmus stílusai jegyeit magánviselő homlokzat és belsőtér annyira jelentéktelen építőművészeti szempontból, hogy Genthon István a Magyarország műemlékei c. topográfiájában a helységnévnél a templomot nem, csak a porcelángyárat említi. — A templom tituláris szentje Eusztácusz, a vadászok egyik kevésbé ismert védelmezője. A titulus megfelel a környék még múlt században is jelentős vadász vidékének, és feltétlen kapcsolatban van az anyagegyházzal, — Szentgál — közsémet évszázados kiváltságokkal rendelkező királyi vadászokat megillető privilégiumával. A reformkorban épült templom névadójának kiválasztásában feltétlen szerepe van az akkori szentgáli plébánosnak, talán maguknak a lakosoknak is, akik közül abban az időben néhányan már a herendi manufaktúrában dolgoznak.

3 A színes ablakok témái és adományozói: A hajó északi falában Szent Anna, álló nőalak, mellette szárnyas angyal, alacsony horizontú háttérben két oldalon épületek. Felirata: „Elhalt szüleik Fischl Antal, Klettner Franciska emlékére adományozták gyermekeik Katalin, férj. Steinbach Ferencné, Anna férj. Ekkert Istvánné, Mária férj. Steinbach Antalné, Antal és neje Müller Anna 1936” — Szent József, álló férfialak karján gyermekkel, kezében liliummal. Felirata: Az 1914—18 Világháborúban az orosz harcterén hősi halált halt József fiuk emlékére adományozták szülei: Lennert János és Jung Katalin 1936”. — A hajó déli falában a kórusnál Szent Vendel, félalakos álló pásztor, körötte bárányok, háttérben tenger vitorlással. „A hívek adománya 1937” — A hajó falában a szent Erzsébet lito-fán ablak. — Szent Eusztácusz, álló férfialak középkorban harci viseletben, kezében hosszú dárdával, balra tőle nagy agancsú szarvas. Felirata: „A Herendi Porcelángyár RT. tisztviselői, alkalmazottai, munkásai és a hívek adománya 1936.” A színes üveglakokat Johann Hugó budapesti üvegfestő cég készítette. A déli oldal szentélyfalában és az északi oldal kórusánál préselt katedrál üvegből készültek az ablakok. — Ezúton mondok köszönetet Tóth B. László helyi plébánosnak, aki volt szíves kutatásaimhoz segítségét nyújtani.

4 Herendi Porcelángyár Irattára (HPGYI), Herend. Formaszám-Jegyzék a Herendi Porcelángyár RT. Figuráiról. Az átvilágító

képek c. alatt: 15910. fsz. Szent Erzsébet templom ablak sz = 1250 mm, m = 2330 mm. súlya 15000 gr. 54 db. (Az alkotó neve nincs feltüntetve).

5 Tulajdonképpen Csapek Károly (Csapváry, Csapvári, felvett művésznév, amelyet a Herendi Porcelángyár vezetőinek tanácsára vesz fel és használ plasztikáinak jelzésére). Budapesten született 1904-ben, meghalt uo. 1976-ban. Unokaöccse a kiemelkedő cseh író-nak Karel Capeknek (1890—1938). A gyárban való munkássága katonai szolgálatra való behívása következtében szűnik meg. A háború éveiben tartalékos főhadnagyként teljesít szolgálatot. Hadifogoly hollandiai és belgiumi fogolytáborokban, ahol a lehetőségekhez mérten festéssel és grafikával foglalkozik, az időnként rendelkezésére bocsátott műteremben. A hadifogságból 1947-ben tér vissza, ezután már csak festéssel foglalkozik, 1964-től tagja a Képzőművészeti Alapnak. — E helyen mondok köszönetet özvegyének Cs. Navarra Tusinak, aki az okmányokat és a személyes vonatkozó adatait, műtárgyakat volt szíves a kutatáshoz rendelkezésemre bocsátani.

6 Katalógus — a Gróf Károlyi palotában rendezett jótékony célú képzőművészeti csoportkiállítás. (1927. február 27—március 20-ig) Az előszót Lyka Károly írta, a művész alkotásai 60—73 tétel alatt szerepelnek, a többihez mérten szokatlanul magas eladási áron.

7 HPGYI Herend. Formaszám-Jegyzék im. Magyaros figurák c. alatt 5400—5413 sz. Matyó lakodalmas sorozat 1936. Menyasszony, vőlegény, koszorús asszony, koszorús leány, matyó asszony nagy fejdíszsel, esketőpap, harmonikás, vőfély jobb kezében virágos bot, vőfély bal kezében virágos bot, duhaj legény, furulyás, cigány bőgővel, öregcigány hegedűvel, szűrös paraszt, subás paraszt. A sorozat darabjainak nagysága 140—170 mm. közötti, később még további kiegészítő darabok is készültek.

8 Herend 100 éves Kiállítás. Katalógus, rendező az Országos Magyar Iparművészeti Társulat Budapest. — „A díszműgyártás herendi különlegessége az egyházművészeti porcelán gyártása, amellyel az egyházművészeti műtárgy készítése mellett a gyár új utakon keresi a templomablak negatív plasztikájának kiformálását — porcelán alapokon. Ez az ablak megoldás, a különféle vastagságban megoldott porcelánanyag átvilágításának gondolatát valósítja meg, a kívülről besűrűdő fény játékának felhasználásával. A kiállításon bemutatott ablak a herendi templom ablaka, amely e nemből a világon egyedülálló technikai megoldás.”

(8. o.) Továbbá uo. Csapvály Károly: Szt. Erzsébet — templom ablaka. (36. o.)

9 HPGYI Herend. Formaszám-Jegyzék uo. Átvilágító képek c. alatt:

15901 tóvárosi Fischer Emil
15903 Női fej
15904 Ferenc József
15905 Erzsébet királynő
15906 Deák Ferenc
15907 Kossuth Lajos
15908 Magyar főúr
15909 Francia pásztor

Csapvály Károly
Csapvály Károly
(alkotó nincs feltüntetve)
(alkotó nincs feltüntetve)
(alkotó nincs feltüntetve)
(alkotó nincs feltüntetve)
(alkotó nincs feltüntetve)

A jegyzékben e helyen a készítés időpontja és az alkotó nevének feltüntetése nélkül felsorolt művek — átvilágító lapok — közelebbi meghatározásához mindössze azok témája vagy az ábrázolt nyújt eligazodást. A személyek a 19. sz. második felének és közepének ismert politikai, közéleti alakjai, akiket részben már Fischer Mór, majd később a századforduló táján unokája, Farkasházy Jenő idején készítenek. A korai reformkori lapokhoz hasonlóan ezek is metszet előképek alapján készülnek. Létrehozójuk valamely ügyes kezű gyári festő, jó modellkészítő. A téma vonatkozásában szélesebb körű kutatást vagy további konkrét meghatározást ezek nem igényelnek, jelentőségük elsősorban művelődéstörténeti.

10 HPGYI Herend, im.

8063 Gyári látkép
8064 J. F. Kennedy, mellkép

1955 Garányi József
1965 Horváth László

8066 Hortobágyi csikós, látkép

8067 Korongos fiú

8068 Festő leány

— Kádár János, portré
(egyetlen példányban készült)

— I. V. Lenin, mellkép

— A. Schweitzer, mellkép

— Stingl Vince — Fischer Mór
(kettős portré)

— L. v. Beethoven, mellkép

15923 Szarvasok harca

— E. Presley, mellkép

11 Mr. Laurell Lair, Blair Museum USA. Mr. T. Bernard
Ruhston, Anglia.

12 Magyar Iparművészet 1930. XXXII. é. 1–2 sz. A Szent Imre év iparművészeti előkészítése.

13 Európa. 1943. 4. sz. 253–262 o. (Európa Művészeti kft. Bp. szerkesztő: Dr. Vásárhelyi Emil). — Herend, Rimaszéki Richter Aladár. „Egyházművészeti témákhoz a Herendi gyár különösen emelkedett gonddal nyúl. A köteles pietas mellett csak a legmagasabb rendű és értékű művészetet engedi produkciójába ezen a téren, amelynek egyik leggyönyörűbb példája a kiváló magyar szobrászművésznek, Jális Ernőnek múlt évben készített Korpusza.”

14 Vég, J.: Adatok táblaképfestészetünk ikonográfiájához. MÉ 1959. VIII. évf. 2–3. sz. 143–153 o.

1967 Horváth László

1969 Horváth László

1969 Horváth László

1971 Horváth László

1973 Horváth László

1976 Horváth László

1976 Horváth László

1977 Horváth László

1977 Horváth László

1978 Horváth László

A nemeskéri evangélikus templomban (1. kép) áll Magyarország legkorábbi és legerdekesebb szószék-oltára. [1] Bár első képviselője ennek a típusnak, mégsem tekinthető igazi szószék-oltárnak. 1736-ban két teljesen különböző korú és minőségű részből, egy szószékből (2. kép) és egy oltárból (3. kép) állították össze. A teljesen egyszerű oltárt 1736-ban helybeli mesterek készítették, a gazdagon faragott késő reneszánsz, kora barokk stílusú, 17. század fordulójáról származó szószéket pedig minden valószínűség szerint Németországból hozták, és Nemeskén állították össze a két darabot.

A szószék-oltár típusa a 17. század második felében terjedt el Németországban. Létrejöttének oka liturgikus természetű. [2] Az evangélikus vallási liturgiában kezdettől fogva az oltárnak és a szószéknek központi szerepe volt, minthogy az úrvacsorát és a prédikációt tekintették az istentisztelet legfontosabb elemeinek. Az oltár az úrvacsoraszék, a szószék az igehirdetés helye. A szószék-oltár ezt a kettős funkciót látja el. Az oltáron Luther Márton szerint csak az Utolsó Vacsorát ábrázoló kép szerepelhet. A 17. század folyamán valóban betartották ezt a szabályt, csak a 17. század végétől jelenik meg egy-két más téma, mint pl. a Keresztrefeszítés.

Az 1680 után megjelenő első németországi szószék-oltárokat gyakran a templomban levő régi szószék és oltár új összeépítésével alakították ki. A szószéket általában úgy helyezték el, hogy a retabulum fölé emelkedett a szószékkosár s így még az oltárkép is látható volt. A későbbiekben fokozatosan elterjedt az a megoldás, hogy az oltárkép helyére kerül a szószék, amelynek kosara látható és mindig gazdagon faragott és festett, az oltárképet pedig a megnagyobbított predella részben helyezték el. [3]

A leggazdagabban díszített szószék-oltárok Brandenburgban, Szászországban, Thüringiában, Kelet-Poroszországban terjedtek el az evangélikus templomokban. A szószéket és az oltárt egységesen díszítették. A szószéken gyakran az evangélikus szobrai láthatók, a szószéket faragott oszlopok keretelik, az oltárnak akantusz indákból kifaragott szárnyai vannak, de szobrok is állhatnak kétoldalt. A 18. század második felétől a szószék-oltárok átalakultak és a templomok szentélyének végfalát elfoglaló egységes, nagy építményekké váltak, ahol a szószék beolvadt az egész együttesbe. Ilyenek a Türelmi Rendelet, 1782 után Magyarországon felépült evangélikus templomok szószék-oltárai is. Késő barokk, klasszicista stílusúak a győri, a varsádi, az orosházi, a szarvasi, tótkomlói, urai-újfalui evangélikus templomok szószék-oltárai. [4]

Ezekről tehát a nemeskéri alapvetően eltér. De nemcsak azért, mert korábbi, hanem azért is, mert ezt az együttest eredetileg nem szószék-oltárnak tervezték. A szószék itt másodlagos elhelyezésben van (1. kép). A templomban ülő hívek a szószékből semmit sem láthattak, mert azt az oltárfal teljesen eltakarta. Így a szószék rendkívül szép, faragott díszítése egyáltalán nem érvényesült, mert nem is látszott.

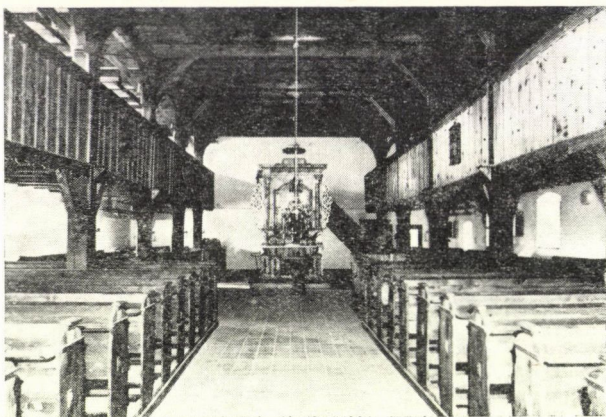
Hogy jobban érthető legyen, miként került ez a szószék a kis dunántúli faluba, meg kell ismernünk a nemeskéri gyülekezet történetét.

Nemeskér a 16. században a Nádasdy-család birtoka

volt. A Nádasdyak nagyon hamar áttértek az evangélikus hitre, így Nemeskér katolikus lakói is 1535 körül földesuruk hitét követték. A katolikus templomot tovább használták. Ifj. Nádasdy Ferenc 1643-ban, 22 éves korában rekatolizált. Nádasdy Ferenc hitehagyásával a dunántúli evangélikusok történetében az elnyomatás kora következett. A vallásüldözés az 1671-es Wesselényi-féle összeesküvés után tovább fokozódott. A dunántúli protestánsoknak különösen nehéz volt a helyzetük, mert Széchenyi György győri püspök mindent elkövetett, hogy visszaszeresse az evangélikusok által használt, egykori katolikus templomokat. Az 1681. évi soproni országgyűlés valamennyire megkönnyítette vallásgyakorlatukat. Elrendelték, hogy az ún. artikuláris, törvénybe foglalt helyeken engedélyezzék a nyilvános vallásgyakorlatot. Minden vármegyében két helyet jelöltek ki. Sopron megyében Nemeskér és Vadosfa lett az artikuláris hely. Nemeskérnek fontos szerepe lett az evangélikus egyházban, mert 32 község 3000 evangélikusa tartozott a gyülekezethez, de a megyében is, mert megyei székhelynek jelölték ki. Egyrészt a Sopron megyei evangélikusok központja volt, ugyanakkor a megyegyűlések színhelye, s így a nagyrészt katolikusvá vált megyei nemesség gyülekezési pontja. A katolikus főurak nem is tudták elfogadni ezt a kettősséget, főként azért, mert nem volt Nemeskén templomuk. Támadásaik és követeléseik eredményeképpen 1732-ben elvették az evangélikusoktól a templomot, a paplakot és az iskolát. 1732 májusában kaptak egy új telket, melyen felépíthették új templomukat, de csak „granarium”, magtár formára, kettős tetővel, torony nélkül. Hat hónap alatt elkészült a templom. [5]

A vallásüldözés nehéz éveiben, ha az evangélikusoknak lehetőségük nyílt új templomot építeni, a helyi adományok mellett általában külföldi adományokat is kaptak. Gyűjtést indítottak azokban az országokban, amelyekben az evangélikus egyház erős volt, feltéve, hogy szoros kapcsolatuk volt a magyar evangélikusokkal.

Németországi, svédországi és dániai adományokból építették 1717-ben például a késmárki evangélikus templomot. [6] A csillárt egy nürnbergi polgár, a szószéket és az orgonapozitívumokat egy landoki báró ajándékozta a késmárkiaknak. A soproni evangélikus imaház építésére 1677-ben Bécsből, Német- és Svédországból folytak be segélyek. [7] Könnyen elképzelhető, hogy a nemeskériek is kaptak segítséget valamelyik német testvéregyháztól. Ezt különösen valószínűvé teszi az a tény, hogy Nemeskén ebben az időben Perlaky József [8] volt a lelkész, akinek édesanyja Hunnius Katalin, wittenbergi tanári családból származott. Perlaky is három évet töltött a wittenbergi egyetemen. A magyar evangélikus lelkészek többsége tanult valamelyik németországi egyetemen. A soproni Vitnyédy István evangélikus ügyvéd 1659-ben Eberhard württembergi hercegtől ösztöndíjat eszközölt ki Tübingenben a magyar fiatalok számára. [9] De nemcsak Tübingenben tanultak a soproni és más magyarországi evangélikusok, hanem a szászországi Wittenbergben és Halleban, a thüringiai Jenában, a hanoveri Göttingában. A nemeskéri lelkészek közül nemcsak Perlaky József, hanem elődei is, így pl. Asbóth János Naumburgban és Jenában tanult. [10] A németországi kapcsolatok tehát a



1. A nemeskéri ev. templom belülről. Az OMF 1978-ban végzett helyreállítása után. (Foto: Dobos Lajos)



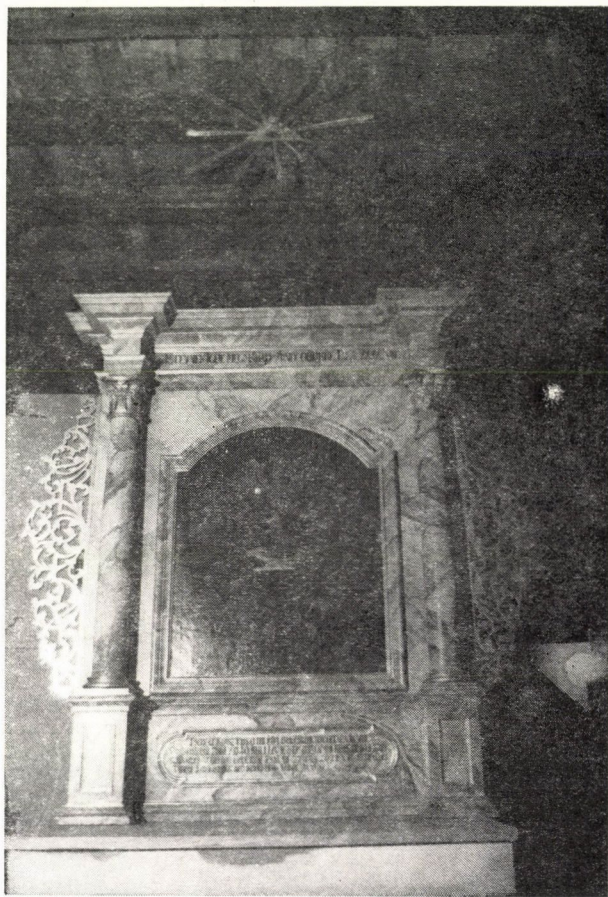
2. A nemeskéri ev. templom szószék-oltárának szószéke a restaurálás után (Foto: Dobos Lajos)

17. században és a 18. század első felében erősen érvényesültek, az anyagi támogatás mellett rendkívül erős szellemi hatást is jelentettek. Az evangélikus lelkészek általában nagy tudású, széles látókörű, kulturált haladó emberek voltak. Nemeskén a mai napig megőrizték azt a rendkívül gazdag, teológiai művekből álló könyvtárat, amelynek nagy részét Perlaky József gyűjtötte össze. Mindezek ismeretében könnyen elképzelhető, hogy a nemeskéri templom gyors felépítését adományokból tudták megvalósítani és adományként kapták a szószéket is. 1735-ben kriptát alakítottak ki a templom alatt özv. Zsankó Boldizsárné Kisfaludy Anna költségén. 1743-ban tornyot

akartak építeni, de ezt nem engedélyezték. 1766-ban megszüntették a kettős tetőt, mert rendszeresen beázott a templom, akkor készült a ma is meglévő tető. [11]

A szószékre vonatkozó feljegyzések nem maradtak meg. Nemeskér az egyházlátogatási jegyzőkönyvekben 1696 és 1761 között nem szerepel. [12] Az 1813-as egyházlátogatáskor elkészítették a templom rövid történetét, ebben és a templom leírásában a szószék-oltárt is röviden ismertetik. „Egy fenyőfából márványozott festékre megfestett és még arra aranyozott oltár van, a prédikálószerű pedig felette,” vagy „az oltár festett puhafából márványozva és megaranyozva vagyon a prédikálószerű alatt”. Ugyanezt tudjuk meg az 1847-es vizitációból is.

A nemeskéri szószék-oltár (3., 4. kép) oltárának menzája egyszerű, téglából falazták. A predellán és az oromzati részen bibliai idézetet tartalmazó szöveges tábla van. [13] Az oltárkép az Utolsó Vacsorát ábrázolja, mestere ismeretlen. A kép alsó oldalán levő korintuszi fejezetű, hasáb lábazatú oszlopok gazdag párkányzatot tartanak. A retabló két oldalára akantusz levéldísz utánzó, de



3. A nemeskéri ev. templom szószék-oltárának oltára a restaurálás után. Foto: OMF Faszobrász rest. műhely

laposan, sablonnal kifűrészelt szárnyakat helyeztek. Az egyszerű oltár felépítése a brandenburgi falusi templomok oltáraihoz hasonlít, azoknak nagyon leegyszerűsített változata. Ezeken a brandenburgi szószék-oltárokon [14] az Utolsó Vacsora oltárképet, a feliratos predellát és az akantusz díszes szárnyakat általában megtaláljuk. Mörz (Kreis Behig), Egisdorf (Kreis Luckau), Ferch (Kr. Potsdam. Land) oltárai mind ebbe a típusba tartoznak, csak pompásabb kialakításúak.

A nemeskéri fenyőfából készült oltárnak retabuluma rózsaszínes, az oszlopok és a predella kék márványozású, az oszlopfők, a képkeret és a szárnydísz aranyozott. A vi-



4. Az oltár restaurálás előtt (OMF Fotótár)

borított konzol, mellettük voluta. Két gyümölcsfüzér felett egy-egy kerubfej és két oldallap találkozásánál egy hermapilasztér volt a szószéken. A templom orgonaházát (7. kép) további két kerubfej és két hermapilasztér díszítette. Azoknál a fülkéknél, amelyek felett nem volt szárnyas kerub, a gyümölcsfüzéreket nem lefelé csüngve helyezték el, hanem megfordítva (5. kép). Így próbálták kitölteni azt az üres felületet, amely a kerubfej hiánya következtében alakult ki. A restaurálás folyamán kiderült, hogy az orgonán levő két kerub és hermapilasztér eredetileg a szószékhez tartozott. Teljes egészében hiányzik a szószék eredeti feljárója, hangvetője, az alsó és felső párkány nagyobb darabjai, az oszlop lábazata és egy hermapilasztér. Bebizonyosodott, hogy a szószék eredetileg önállóan falhoz csatlakozott, azelőtt nem volt szószékoltár része. Lehetséges, hogy a nemeskéri gyülekezet már töredékesen kapta, de lehetséges, hogy a fel nem használt darabok elpusztultak. Meglepő, hogy olyan szószéket adományoztak, amely már használatban volt és helyéről lebontották.

A szószéket, ugyanúgy mint az oltárt, átfestették. Eredetileg teljesen festetlen volt, a fa természetes színében hagyták. Esetleg fényezve vagy pácolva állt, ez ma már nem állapítható meg teljes biztonsággal. A nemesfákból, tölgyfából, kőrisből, hársfából, diófából készült templomi berendezési tárgyakat gyakran még a 17. század folyamán is festetlenül hagyták, különösen Észak- és Kelet-Németország területén. De a Magyarországon készült alkotások között is találhatunk ilyeneket. A késmárki Thököly-vár kápolnájában a fa természetes színében

szonylag színes oltárt valószínűleg csak 1870 után festették át fehérre, ezt bizonyítja az 1847-es egyházlátogatási jegyzőkönyv, amelyben a márványozott oltárról írtak és ezt bizonyítják a vegyszeti vizsgálatok is, amelyek a fehér átfestésekről kiderítették, hogy olyan festékekkel készültek, amely 1870 után került forgalomba. [15] A szószék-oltár restaurálásakor előkerült három mester-név, amelyeket ácsцеруzával írtak a festetlen eltakart deszkafelületre. A nevek a következők: *Ion Conrad Nürnberg*, *Daniel Mittendorf fecit 24 augusti 1736* és *Andreas Bader*. Johann Conrad az egyetlen a három mester közül, akiről megállapítható, hogy Sopron megyében máshol is dolgozott. *Johann Conrad Nürnberger burg. tischler Meister in Oedenburg* 1761-ben Fertődön az Esterházy kastély könyvtárában könyvszekrények készítését és régi bútorok átalakítását végezte. [16] Lehetséges, hogy a másik két mester közül az egyik a festő, a másik az aranyozó volt. Sajnos, egyelőre nem sikerült a két névre vonatkozóan többet kideríteni. Sopron megyében Farád község evangélikus templomának egyszerű 18. század végi szószék-oltára majdnem teljesen megegyező felépítésű a nemeskériével. Az oszlopokkal keretelt oltárkép Krisztust ábrázolja a keresztfán. [17] A farádi egyszerű szószékhez hasonló került volna Nemeskérre is az oltárfal fölé, ha nem kapták volna ezt a különleges szószéket. 1736-ban a templom felépítése után négy évvel Nemeskérre készült tehát az oltár, ezt bizonyítja asztalost igénylő egyszerű kivitele és a szószéken történt csonkítások, amelyek az összeépítéskor keletkeztek.

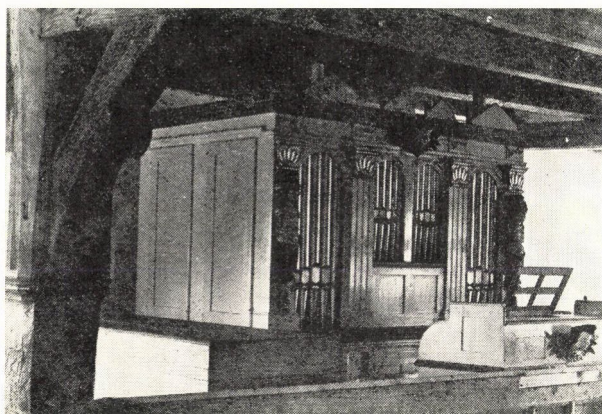
A szószék (2., 5., 6. kép), a rajta levő szobrok és díszítések anyaga egyaránt hársfa. A szószéket oszlop tartja, amelynek lábazata részben elpusztult. A szószékkosár négy oldallapján egy-egy félköríves fülke, a fülkében az evangélisták szobrai állnak. A fülkék felett egy-egy gyümölcsfüzér, a fülkék alatt egy-egy akantusz levelekkel



5. A szószék a restaurálás előtt (Fotó: Mihalik Tamás)



6. A szószék a restaurálás után (Fotó: Dobos Lajos)



7. A 18. századi nemeskéri orgonaszekrényen a szószékről származó hermapilaszterek és kerubok (Fotó: OMF Fotótár)

hagyták a szószéket és a teljes berendezést, a szepeshelyi templomban a gazdagon faragott padokat.

Az átalakított, átfestett, az oltár által eltakart szószékről csak alapos megtekintés után lehetett megállapítani, hogy milyen kiemelkedően szép a díszítése, milyen finomak és természetűek a faragások, s milyen harmonikus egységet alkot az egész.

A szószéket tartó oszlop (8. kép) törzsének alsó harmadát gyűrű választja el a felső kétharmad résztől. Az alsó részt akantusz levélsor kereteli, középen szimmetrikusan elhelyezve, felváltva egy maszk és egy prizma helyezkedik el. A gyűrűből nagyméretű akantusz-levélsor nő ki, amely felett az oszlop kétharmad magasságáig egymásra helyezve, szabályos sorokban, rendkívül finom faragásban, de stilizáltan akantuszlevelek borítják az oszlop törzsét. A legfelső harmad felületén az akantusz levél-díszből akantuszindák nőnek ki, amelyek liliomszerűen végződnek, s olyan jellegű levél, inda és bimbó formák alakulnak ki, amelyek a fiúkalgolyó, vagy porcstílusra jel-

lemzőek. Az oszlopfőn ion voluták között egy-egy kerubfej akantuszlevelekkel keretelve (9. kép). A négy kis kerub közül egy mosolyog. Az oszlop egyedülálló a magyarországi emlékanyagban.

A jellegzetes reneszánsz díszítőelemek a maszkok, a prizmák, a kerubfejek általánosan elterjedtek a 16. században. Az oszlopokon ilyen módon elrendezett díszítőelemek Cornelis Floris, flamand építész, szobrász és tanítványa Vredemann de Vries rajzoló, festő és dekorátor stílusának egyik legfőbb jellegzetessége. Cornelis Floris Schleswig-Holsteinben és Pomerániában I. Frigyes udvarában, Vredemann de Vries Danzigban és Prágában is dolgozott. Vredemann de Vries dekorációs mintakönyvet adott ki, amelyben építészeti és perspektíva rajzai jelentek meg. Mindkét művész tevékenysége nagy hatást váltott ki egész Németországban, de különösen az északi és keleti tartományokban. Schleswig-Holstein, Mecklenburg, Brandenburg, Hannover, Thüringia, Szászország különböző épületein, síremlékein, oltárokon fedezhetők fel ezek a motívumok. Doberan [18] (Mecklenburg-Schwerin) ciszterci kolostortemplomában Adolf Friedrich sírkápolnájának oszlopai majdnem megegyeznek a nemeskérivel, jól lehet azokat kőből faragták. De hasonlóak a több mint száz évvel korábbi [19] (Oldenburg) Edo Wienken síremlék oszlopai is. A különös fejdíszű leányfejek, a maszkok nemcsak oszlopokon, hanem az oltárok párkányain is megjelennek.

A németországi reneszánsz művészetében sokáig élő Floris-Vredemann hatással nemcsak a nemeskéri szószék oszlopa hozható kapcsolatba, hanem a szószéket díszítő kerubfejek, hermapilaszterek, gyümölcsfüzerek és konzolok. Minden egyes gyümölcsfüzérnek más az összetétele, másképpen rendezték el a különféle valóságú megfaragott, dús gyümölcsöket. A négy pufók arcú, göndör



8. A szószéket tartó oszlop restaurálás előtt (OMF Fotótár)

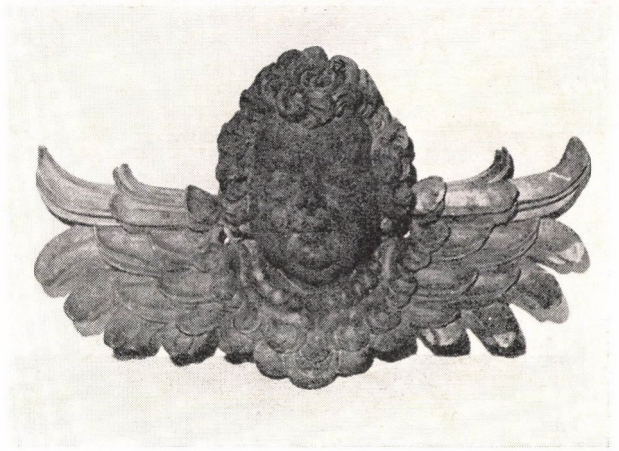


9. A szószéket tartó oszlop részlete. Restaurálás előtt (OMF Fotótár)

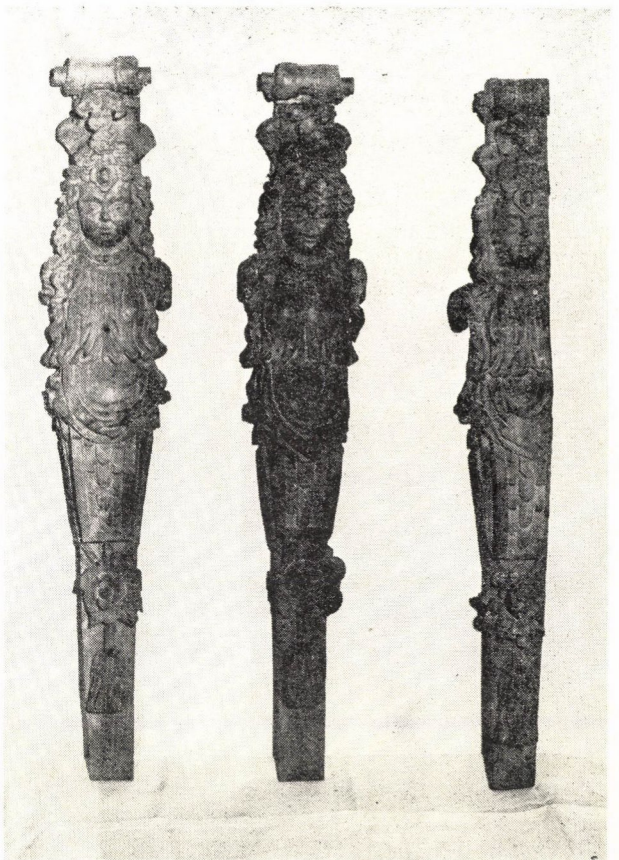


10. Kerub a nemeskéri orgonaszekrényről restaurálás előtt (OMF Faszobrász rest. műhely)

hajú, szárnyas kerubot (10., 11. kép) tokás gyermekként ábrázolták. Domború homlokuk fölé göndör hajtömeg emelkedik, arcukat is körbefogja a csigákból álló haj. Nyakukat gyöngysor díszíti. Kettő közülük mosolyog, finom formás szájukban kis fogaik is látszanak. Pupillájuk kékre festett. Harmonikus arcuk derűt sugároz. A kerubok szárnyainak faragása az oszlop stilizált akantuszleveleinek faragásával megegyezik.



11. Kerub a nemeskéri szószékről a restaurálás után (OMF Faszobrász rest. műhely)



12. A szószék három hermapilasztere restaurálás után (OMF Faszobrász rest. műhely)

A három hermapilaszter (12. kép) felépítése teljesen azonos. A bájos leányfejeket két oldalt lecsüngő hajfürt kereteli. Fejükön rozettákból, prizmákból változtatatosan képzett fejdíszek. Nyakukon gyöngysor, ruhájuk finoman redőzött. A hermapilaszterek alsó részén más és más virágdíszből bojt csüng le. A hermapilaszterek és a kerubfejek a gyümölcsfüzéreknel is elterjedtebb díszítőelemek. A szószékek, karzatok mezőit oszlopok vagy hermapi-



13. Máté és János evangélista szobra restaurálás közben
(OMF Faszobrász rest. műhely)



14. János evangélista szobra a szószéken. Restaurálás után
(Fotó: Dobos Lajos)

laszterek választják el egymástól, az oltárokat is általában ugyanezek tagolják. A kerubfejeknek nincs meghatározott helye, a szószékek alsó és felső párkányain, oltárokon, síremlékeken mindenütt előfordulnak. Magyarországon is a 17. század folyamán elterjedtek ezek a reneszánsz díszítőelemek. Elsősorban a Felvidéken, Szepességen és Gömörben és az erdélyi szász városokban oltárokon, szószékeken és orgonakarzatokon találkozhatunk ezekkel a motívumokkal. A Felvidékre Sziléziából, Lengyelországból és Észak-Németországból jöttek a faragó mesterek. Erdélybe viszont gyakran a Felvidékről kerültek kész munkák vagy művészek. Különösen szépek a lőcsei Szent Jakab templom orgonakarzatát és szószékét díszítő kerubfejek, hermapilaszterek. A templom a szószék készítésekor az evangélikusoké volt. [20] A szóban forgó művek Hans Schmidt dániai szobrászlegény alkotásai, aki az orgonán

Andreas Hertel krakkói asztalossal, míg a szószéken Christoph Kollmitz-cal, egy lőcsei, de Olmütz-ből származó mesterrel dolgozott együtt. A lőcsei szószék már 1626-ban elkészült. Szobrászati díszét a német reneszánsz plasztika stílusa jellemzi, de csak díszítőelemei hasonlítanak a nemeskéri szószékhez, mert a formák kidolgozása, a faragás módja eltérő. A lőcsei szószék faragványai stílusztalabbak, sematikusabbak, nem olyan természetűek, mint a nemeskéri gyümölcsfüzerek, nem olyan harmonikusan arányosak, mint a nemeskéri hermapilaszterek. A lőcsei Szent Jakab templom késő reneszánsz, kora barokk faragásainak hatása érezhető a Szepességen más-hol is. Felfedezhetjük ezt a hatást a szepeshelyi (Spisská Kapitula) templom gazdagon faragott padjain, egykori oltárain és szószékén. Az itteni, 1616-ban készült oltár különösen értékes, mert az oltárfal két oldalán álló korintosi oszlopok alsó harmadát, ugyanúgy mint Nemeskén, szárnyas kerubok díszítik. A retabló felső párkányán levő kerubok arca közel áll a nemeskériekhez, de szárnyuk ábrázolása teljesen más. Kerubfejek láthatók a zsigrai (Zehre) 17. századi oltárokon és szószéken, a szepesszombati (Spisska Sobota) 17. századi szentélykorlátán, csetneki (Stitník) evangélikus templom építáriumain. Ugyanezek a motívumok a 17. század második felében az erdélyi oltárokon is megjelennek, Szászorzbó (Garbova), Csikszenttamás (Tamești), Segesvár (Sighisoara), Brassó (Brasov), Szentersébet (Gusterita) evangélikus templomaiban. [21]

A nemeskéri szószékét azonban nemcsak díszítőelemei különböztetik el a 17. századi felvidéki és erdélyi szász szobrászattól. Más stílust képviselnek a szószék evangélistákat ábrázoló szobrai is.

A négy evangélista a szószékkosár oldallapjainak fülkéjében áll (6. kép). Alulnézetre komponált zömök alakok. Fejük és kezeik viszonylag nagyok. A középkori szobrá-



15. Lukács evangélista szobra a szószéken. Restaurálás után
(Fotó: Dobos Lajos)



16. Máté evangélista szobra a szószéken (Fotó: Dobos Lajos)

szatban kialakított, jellegzetes evangélista típust képviselik, jelképeik kíséretében kerülnek bemutatásra. A legfiatalabb, János, (13., 14. kép) felfelé tekintő arccal áll, bal kezében nyitott könyvet tart, jobb kezében egykor írón volt. Haja dús fürtökben omlik vállára. Arca pufók, álla alatt kis toka, homloka fölé hajtincs magasodik. Az arc típusa teljesen megegyezik a kerubokéval. Gallér nélküli, hosszú ujjú, földig érő ruhát, vállán köpenyt visel, amelynek egyik vége övébe van tűrve. Jobb mezítelen lábfeje kilátszik a ruha alól. Bal lába előtt áll a sas, kissé felemelt szárnyakkal, oldalra fordított fejjel. Az erősen hangsúlyozott, nagytömögű ruharedők tömör, nyugodt formát adnak a derűs arcú szobornak.

János evangélistánál idősebb Lukács (15. kép). Szája körül már ráncok vannak. Arca fáradtságot fejez ki. Fején feltűrt karimájú sapka. Sapkája alól, a füle mögött apró tincsekben hullik a haja a vállára. Földig érő galléros ruhája jobb karján könyökéig fel van tűrve. Köpenye bal vállát és karját szabadon hagyva, könyvet tartó karjáról dús redőkben omlik alá. Lukács karakteres, egyénien megformált arca és deákos (orvosi) öltözete eltér János angyalszerű alakjától. Lukács bal oldalán a földön fekszik az ökör. A szószék eredeti bejárata melletti fülkében Máté (16. kép) helyezkedik el az angyallal. Miként többi evangélista társa, ő is nyitott könyvet tart bal kezében. Jobb kezét írásra emeli. A szoroson mellette álló angyal jobbájával a könyvre mutat. Jobb vállán és bal karja alatt átvett köpenye övébe van tűzve. Az angyal ugyanolyan galléros földig érő ruhát visel, mint Máté. Az evangélista bal lábát négyzetes kőre támasztja. Ezáltal térde kidudorodik, rajta a köpeny ráncai kisimulnak. A jellegzetes beesett arcot sűrű körszakáll és rövid fürtökből álló haj kereteli. Tekintetét a bájos angyal felé fordítja.

A legidősebb evangélista (17. kép) szobra a legmonumentálisabb. Márk homlokát, arcán a szemek sarkát, az orr környékét ráncok barázdálják. Hatalmas bajusza és szakállá eltakarja az arc alsó részét. A nagy haj és szakáll hozzájárul az alak tekintélyességéhez. Márk is kőnek támasztja mezítelen lábát, mint Máté. Keze a könyvbe ír. Gombos ruhája felett vállán átvette nagy köpenyt visel. A négy evangélista közül Márk alakja a legkifejezőbb és legharmonikusabb. A nürnbergi Sebaldus-sír apostol alakjaira emlékeztető klasszikus nyugalmat áraszt. A szobrok, annak ellenére, hogy tömzsiek és fejűk nagy, a szobrász kitűnő anatómiai tudásáról tanúskodnak. Az arcok élethű megformálása, a ruharedők nagy tömegekben, de finoman megoldott redői, a haj és a szakáll tömören összefogott fürtjei komoly szakmai tudású és nagy művészi tehetségű mesterre engednek következtetni. Valószínűleg nem egy ember faragta a szószék összes plasztikai díszét, a faragás módjában kisebb-nagyobb eltérések fedezhetők fel. Am bizonyosnak látszik, hogy jelentős faszobrász mester művészi elképzelését valósították meg, esetleg több kitűnő segéd közreműködésével, vagy nagyobb, magas nivójú műhelyben.

A szobrok és a többi díszítő elem egyaránt olyan művészi színvonalat képviselnek, amelyhez hasonlót a 17. század első felében a magyarországi szobrászatban alig találunk. A szószéknek nemcsak származási helye, hanem készüléseinek időpontja is nehezen határozható meg. A szószék jellegzetes reneszánsz díszítő elemeit, a kerubokat, hermapilaszttereket, gyümölcsfüzéreteket, konzolokat, maszkokat a 17. században is még előszeretettel alkalmazták. Azonban egyre jobban csökkent azoknak az alkotásoknak a száma, amelyeken ez a formakincs önmagában fordul elő, s az 1630-as évek után más ornamentikával együtt szerepelt. A kiegyensúlyozott szobrok nyu-



17. Márk evangélista szobra a szószéken (Foto: Dobos Lajos)

godt statikus bemutatása azt bizonyítja, hogy azok is 1630 előtt készültek.

Németországban 1570 körül alakult ki a szószékek reneszánsz típusa. Fokozatosan kiszorították a templomokból a gótikus szószékeket. A reneszánsz, többnyire polygonális szószéket a templom falához vagy egy pillérhez erősítették. Lépcsőfelfjárójuk és hangvetőjük volt. Általában fából készültek, különösen az északi és keleti tartományokban. A fa anyaga vidékenként változott, északon a leggyakoribb volt a tölgyfa, de használtak fenyőt, hársat és kőrist is. A XVII. század 30-as és 40-es éveig nem festették be a szószéket, hanem csak pácolták vagy lakkolták őket. Ez nemcsak a szószékekre jellemző, hanem az evangélikus templomok karzataira, fejedelmi páholyaira is. Az új stílusú szószékeket szigorú tektonika, a vízszintesek és függőlegesek hangsúlyozása jellemezte. A szószékeket gyakran szobor tartotta. A legáltalánosabb Mózes szobra volt. Az oszlop és pillér alátámasztású szószékek is minden vidéken elterjedtek. A szószékkosár oldallapjait hermák vagy oszlopok tagolták, a kosár alsó és felső részén puttófejek, girlandok és maszkok lehettek. A párkányokat voluták vagy konzolok támasztották. A kosár mezőit domborművek vagy szobrok díszítették, de előfordult 1630 után, hogy fülkagyló vagy veretdísz borította. A legáltalánosabb a négy evangélista szerepeltetése a szószéken, de mellettük Jézus és a két apostolfejedelem, Péter és Pál szobra is megjelent.

Schleswig-Holsteinben nem szobrok tartják a szószéket, pompás lépcsőfelfjárójuk és díszes ajtójuk sincs. Németország keleti tartományaiban viszont ennek az ellenkezője terjedt el. A lőcsei Szent Jakab templomban az utóbbi típust valósította meg Johannes Schmidt és Christoph Kollnitz. A szószékekkel közel egyidőben 1623–24-ben a lőcsei templomban a nagy orgona felépítését krakkói orgonaeépítő vállalta, az asztalosmunkát krakkói mester, Andreas Hertel végezte. Hertel Hans Schmidtet fogadta fel az orgonaszekerény szobrászati díszének kifaragására. A szerződések szerint számos címer, szobor és más motívum készült el. Valószínűleg az északnyugati karzat és szobrai is Schmidt művei. Az egyik legszebb késő reneszánsz fasobrászati emlékegyüttesünk tehát olyan mesterek alkotása, akik vagy Németországból, vagy olyan területekről jöttek, amelyek teljes egészében a német stíluskörbe tartoznak. Kollnitz Sziléziából, Schmidt a Schleswig-Holsteinnel szomszédos Dániából, Hertel Krakkóból származott. A mesterek származási helye, a lőcsei faberendezések készülése ideje mind arra engednek következtetni, hogy a nemeskéri és lőcsei alkotások között kapcsolatot tételezzünk fel. A két szószek németországi származása önmagában nem jelenti azt, hogy a kettő megegyező stílusú, vagy hogy azonos mesterek alkotása. Az önálló tartományokból álló Németország egyes vidékein más és más külső művészi hatások érvényesültek, és ennek megfelelően a sok hasonlóság mellett rendkívül változatos az egyes vidékek szobrászata. A lőcsei szószek mestere dániai származású, alkotásain Mecklenburg-Schwerin tartomány szószékeinek stílusa fedezhető fel. A nemeskéri szószek mestere nem észak-német tartományból származott.

A nemeskéri szószek a hagyományos reneszánsz típusba sorolható. Tektonikus felépítése, világos tagolása, díszítő elemeinek elrendezése olyan általánosan elterjedt típus jellegzetességei, amelyek a 16. század utolsó negyedétől az 1670-es 80-as évekig Németországban mindenfelé megtalálhatók. Az ornamentika gazdagsága a szobrászati dísz megformálásának stílusa és minősége az, amely rendkívül változó. Vannak a 17. század második feléből származó szószékek, amelyeken a szobrok még gótikus jellegűek, a formáik merevek, beállításuk frontális, ruharedőik párhuzamosak, vonalszerűek. Ilyenek az 1666-ban készült, a Doberanhoz tartozó Rethwisch falu templomának (Mecklenburg-Schwerin) [22] szószek szobrai, amelyek a korszak más alkotásaihoz képest régiesnek tűnnek, annak ellenére, hogy a szószek és gazdag díszítésének a faragása nagy tudású mesterről tanúskodik. De merevek a Schleswig-Holstein-i [23] Erfde evangélikus templomának reneszánsz oltárán levő szobrok is, amelyek 1653-ban készültek. Ugyanakkor a 16. sz. végén, a 17. század leg-

elején működő lübecki Evers szobrász család tagjainak művei, szószékek, orgonakarzatok a lübecki, parchyi (Mecklenburg-Schwerin) 1601, neustadi (Mecklenburg-Schwerin 1587) templomokban [24] még a legkifinomultabb reneszánsz művészet körébe tartoznak. Az anatómiai pontossággal megformált karcsú emberalakokat, finom de nem egyénített arcokkal, kissé sematikus, párhuzamos ruharedőkkal ábrázolták. A 17. század közepétől a reneszánsz szószektypust megtartva, a szobrászati díszben már egyre inkább barokk formákat alkalmaztak. Mozgalmasabb testtartásúak, szenvedélyesebb arcúak az ottendorfi [25] (Niedersachsen) templom szószékeinek és emporiumainak 1659-ben készült szobrai. Szászországban is sokáig megőrizték a reneszánsz szószektypust, de ott a fejlődés egyenletesebb, egyenesvonalúbb a szobrászat területén. Schleswig-Holsteinben, Mecklenburg-Schwerinben, Brandenburgban, Hannoverben jobban ragaszkodtak a hagyományos ábrázolásokhoz, viszont úgy tűnik, hogy Szászországban talán kiemelkedő politikai és kulturális helyzete miatt a fejlődés gyorsabb volt. Drezda rendkívül jelentős művészeti központtá vált a 16. és a 17. században. A szász választófejedelmek olasz művészeket hívtak udvarukba, Giulio Maria Nosseni és Carlo de Cesare Torgauban, Freibergben és Drezdában dolgozott építészként és szobrászként. Nagy hatást gyakoroltak a szász művészetre. Drezdában jelentős szerepet töltött be a Walther művész család, amelynek számos szobrász, építész és festő tagja volt. Szobrászműhelyük már a 16. század első felében működött, amelyet 1546-tól Christoph I. Walther vezetett. A család legjelentősebb tagja Sebastian Walther (1576–1645) Nosseni segédjeként kezdte, az olasz kora barokk szobrászati tanulmányozta. Drezdai és más szászországi templomokban készítették síremléket, oltárokat, keresztelőmedencéket, szószékeket ezek a mesterek. A Walther családból Hans II. Walther (1526–1600) alkotásai hozhatók kapcsolatba a nemeskéri szószek szobraival. Egyik legjelentősebb alkotása a drezdai Kreuzkirchbe 1579 körül készült oltár, amelyet 1927-ben Schandau templomába helyeztek át. [26] A homokkőből faragott oltár oromzatát díszítő szobrok között a négy evangélista is szerepel. A szobrok arányai, testtartásuk, ruházatuk, a viszonylag nagy kezek hasonlóak a nemeskéri szobrokhoz. A haj megformálása, faragása azonban más. A nemeskéri evangélisták jellegzetes dús tincsekbe összeálló haja eltér Walther szobrainak simán szálásra, vagy csigákba faragott hajától. Mégsem lehet figyelmen kívül hagyni Hans Walther műhelyének és körének esetleges hatását. A seifersdorfi [27] templom oltára is a Walther-körbe sorolható. Eredetileg síremlék volt, 1595-ben készült, a felső része 1604-ből származhat. Ezen a záró oromzati részen óriási gyümölcsfüzerek és angyalok vannak. Az angyalok arányai, testtartásuk és a ruharedőik alapján a nemeskéri szobrokhoz kapcsolatba hozhatók.

A drezdai szobrászati hagyományokat követte Johann Böhme schneebergi szobrász is. [28] Ő már a 17. század első felében működött, mégis az ő stílusa is hasonló a nemeskéri szobrokéhoz. A több színű kőből faragott wolkensteini oltár 1648–50 körül készült el. Az oltáron levő evangélisták szobrai 3/4 életnagyságúak, valamivel nagyobbak, mint a nemeskériek. De ugyanazok a típusok, még öltözkük is majdnem megegyezik. Ugyanolyan kontrasztos beállításban állnak, egyik lábukat kőkockára helyezik. Lukács a wolkensteini oltáron bajszos és sapkát visel. Máté mellett itt is szorosan áll az angyal. Kettejük aránya hasonló a nemeskériéhez. A wolkensteini kis angyal is jobb kezével a könyvre mutat és ruhája ujjai könyökéig fel van túrva. A zömök alakokat vaskos végtagok, kerek vállak, kihangsúlyozott combok jellemzik.

A drezdai szobrásziskola hatása a környező szászországi templomokban sokfelé érezhető. Cavertitz [29] 1600-ban készült toszkán oszlopon álló fa szószéken az evangélisták, Péter és Pál szobrai, valamint gazdag díszítése figyelemre méltó. Hof [30] templomának 1624-ben emeltetett oltárán az ülő és álló szobrok között a négy evangélista is megtalálható. Valószínűleg pírmai mester készítette. A bautzeni Szent Péter dóm protestáns részében levő 1644-ből származó oltárt [31] zittai szobrász farag-

ta. Az evangélisták itt is szerepelnek és a hofi szobrokhoz hasonlóan rokonságban állnak a nemeskéri szobrokkal. Lehetne még más példákat is felsorolni, amelyek ugyan ebbe a stíluskörbe tartoznak, mégsem jutunk közelebb a nemeskéri szószekek készítő műhely pontos meghatározásához. A nemeskéri szószekek mesterét Hans II. Walther drezdai szobrász körében, vagy az ő művészetének hatása alatt dolgozó Drezda környéki szobrászműhelyben lehet keresni. Ezeknek a szobrásziskolának a tevékenysége nem korlátozódott Szászország területére. Mestereik távolabbi vidékekre is eljutottak, megbízásokat máshol is kaptak, mint pl. a szász Franz Julius Döteber lipcsei szobrász, aki Doberanban a hercegi síremléket alkotta, vagy

Hans Walther, aki Schwerinben is dolgozott. Így megkövethető az a feltételezés is, hogy a szószekek egy Drezda környéki mester készítette egy szászországi vagy brandenburgi templom számára. Azért bontották-e le a használatban levő szószekek, hogy egy magyar evangélikus gyülekezet gondjain segítsenek? Avagy már lebontott, talán éppen egy szószekek-oltár felállítása miatt feleslegessé vált szószekek jutott el Magyarországra, a Nemességre küldött mesteremberekkel együtt? Mindez ma még kideríthetetlen. Talán ha majd többet tudunk a három 18. századi mesterről, kapcsolataikról, fény derül a szószekek eredetére is.

G. Györffy Katalin

JEGYZETEK

1 Az Országos Műemléki Felügyelőség állította helyre a templomot, a faszobrász restaurátor műhelyben restaurálták a szószekek-oltárt 1977–78-ban. Ezúton is köszönetet mondok munkatársaimnak, akik fontos megfigyeléseikkel segítették kutatómunkámat.

2 Kemény Lajos–Gyimesy Károly: Evangélikus templomok, Budapest, 1944. 262–265. 302–304 l.

3 Wolfgang Gericke–Heinrich Volker Schleiff–Winfried Wendland: Brandenburgische Dorfkirchen, Berlin 1975.

4 Győr 1785, Orosháza 1798, Szarvas 1786–88, Varsád 1786, Tótkomlós 1795, Uraifalu 1798.

5 Payr Sándor: A nemeskéri artikuláris evangélikus egyház-község története, Sopron 1932.

6 Linberger István: A késmárki evangélikus fatemplom leírása, Késmárk, 1892.

7 Payr Sándor: A soproni evangélikus egyházközség története, Sopron, 1917.

8 Payr Sándor: A Perlakak négy százados ároni háza, Budapest, 1905. Perlaky József (1701–1749) tanult Osgyánban, Csetneken, Besztercebányán, Sopronban, Győrben. 24 éves korában 3 évre Wittenbergbe ment. 1731-től volt Nemeskérén lelkész.

9 Payr Sándor: id. m. 1917. 336. l.

10 Payr: A nemeskéri... 59, 60 l. 1680–83 között volt Németországban.

11 Csatkai Endre: Sopron vármegye műemlékei. III. sorozat, Sopron 1937. 8. l.

12 Evangélikus levéltár: Dunántúli egyházkerület kezdettől 1820-ig 5. cs. 28–38. l. Egyházlátogatás a soproni alsó egyházmegyében 1830, 1847 H. fiók III. cs. 6.

13 Tsak a Krisztus a mi lelki áldozatainknak oltára „Jel” VIII. 3. ő az áldozat Zsid. XIII. 10. Ján. I. Jevéle II. 2. De nem olyan kinek minden nap szükséges volna megáldoztatni. Zsid. VII. 27. IX. 25., 26., 28. X. 14. Ezen az oltáron nyugsznak meg minden hívő lelkek Jel. VI. 9. Az Istennek ígéje megmarad mindörökké. Ez A’ XXXX „VIII”.

14 Gericke–Schleiff–Wendland: Brandenburgische Dorfkirchen. Berlin, 1975. Egsdorf. Ferch 144. l. Mörz 151. l.

15 Szabó Zoltán, az Országos Műemléki Felügyelőség vegyészé végezte a szószekek vegyészeti vizsgálatát.

16 Valkó Arisztid: A fertődi (Eszterházi) kastély művészei, mesterei, Művészettörténeti Értesítő II. (1953) 134. l. Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon, Bpest. 1959. I. 250. l.

17 A kép felirata: Joann-Joseph Schiller pinxit Sempronii 1789.

18 Doberanban a síremléket 1634–1637 között két lipcsei mester, Franz Julius Döteber és Daniel Werner, Vredemann de Vries közvetlen hatása alatt készítette. Deutsche Kunstdenkmäler, Ein Bild-

handbuch. Erläuterungen und Bildauswahl von Gerd Baier. Bezirke Neubrandenburg, Rostock, Schwerin. Edition Leipzig 1970.

19 Jever, Bau und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg V. Oldenburg 1909. 171. l.

20 Magyarországi reneszánsz és barokk, Budapest, 1975. Baranyai Béláné: Mesterek és műhelyek az Észak-Kelet magyarországi barokk szobrászatban. Művészettörténeti tanulmányok. 342., 363., 364. l. Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon, Budapest 1959. I. k. 29. 30. 31. l. Csetnek II. k. 61. l. Szepehely II. k. 271. l. Szepezzombat II. k. 272. l. Zsigra II. k. 316. l.

21 Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon I. 35. 36. l. Brassó II. 29. Csíkszenttamás, II. 63. l. Segesvár II. 239. l. Szászorbo II. 269. l. Szentersébet II. 268. l. Roth Viktor: Siebenbürgische Altäre, Strassburg, 1916. Brassó (17. sz. vége) 201. l., Segesvár (1681 Johannes West) 194. l. Szentersébet (1676 Sigismund Möss) 199–201. l.

22 Kunst und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogtums Mecklenburg Schwerin III. Band Schwerin 1900, 695. l.

23 Die Kunstdenkmäler des Landes Schleswig–Holstein, Landkreis Schleswig. h. n. 1957. 181. l.

24 Die Bau und Kunstdenkmäler der Freien Hansestadt Lübeck Band II. Lübeck 1906.

Die Kunst und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogtums Mecklenburg–Schwerin, IV. Band Schwerin 1901 462. l. Parchim, St. Marien templom szószeke. (1601) Neustadt szószeke (1587), Die Kunst und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogtums Mecklenburg–Schwerin, Schwerin 1900 III. Band, 284. l.

25 Die Kunstdenkmäler des Landes Niedersachsen (Die Kunstdenkmäler des Kreises Land Handel und der Stadt Cuxhaven) Deutscher Kunstverlag, 1956, 275., 276. l.

26 Walter Hentschel: Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhundert, Weimar 1966. 127. l.

27 Bau und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Amtshauptmannschaft Dresden-Neustadt (Land) 26. füzet. Dresden, 1904. 231–234. l.

28 Siegfried Asche: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe. Acht Meister des siebzehnten Jahrhundert und Ihre Werke in Sachsen, Böhmen und Brandenburg, Wien, Wiesbaden 1964. 26. l. Bau und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 5. füzet Amtshauptmannschaft Marienberg, Dresden 1885. 31., 32. l.

29 Bau und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen Amtshauptmannschaft Oschatz 27., 28. füzet, Dresden 1905. 71. l.

30 Bau und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Amtshauptmannschaft Oschatz 27. füzet 111. l.

31 Bau und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Bautzen (Stadt) 33. füzet. Dresden 1909.

MIT AKAR, MIRE TÖREKEDJÉK, MIRE KÉPES A MŰVÉSZETI KRITIKA?

*A művészeti kritika a művészettudomány rendszerében.
Alexander Kamenszki (művészettudós, Moszkva)*

Néhány évvel ezelőtt nálunk a Szovjetunióban a művészettudomány önmegismerése szinte spontán és előre nem láthatóan, robbanásszerűen kezdődött meg. „Kik vagyunk s miért vagyunk” tették fel a kérdést a rendkívül érintett és kissé nyugtalan művészettudósok különböző előadótermekben elhangzott és szakközleményekben közzétett vitákban. Mik a céljaink, bizonyítási rendszereink és érveléseink?

A viták során az a meglepő tény derült ki, hogy mind ez ideig nem volt egységes és általánosan elfogadott álláspontunk a művészettudomány olyan alapvető kiindulási helyzeteihez, mint a tudományos kutatás tárgya, elemző vizsgálatának módszertana és végül a különböző műfajainak természete, célja és kölcsönös kapcsolata. Döntő fontosságú itt talán a művészeti kritika alkotó természetének és megismerő képességének, a művészettudomány összrendszerében elfoglalt helyzetének a kérdése.

Az utóbbi évek szakirodalmában ismételtelen kísérlet történt arra, hogy a művészeti kritikát és a művészettudomány többi tudományágát egymástól a műalkotáshoz fűződő viszonya alapján elhatárolják. Ilyen értelmezés esetén a kritika „értékelő” természetű, míg a történeti művészettudomány inkább az értékelésmertesség felé hajlik.

Ezért — gondolják az ilyen vagy ehhez hasonló fel fogást valló szerzők — a művészeti bírálat két típusáról beszélhetünk, egy „tudományos-ismeretelméleti” és egy „kritikailag értékelő” típusról. Elvi különbségük kézenfekvő. [1]

De vajon valóban ennyire helytálló és indokolt-e a művészeti kritikának és a művészettudomány többi műfajának ez a kategorikus szembeállítás? Az ilyen ellentétekre épített „fogalmi modellek” csak addig tűnnek megalapozottnak, míg nem kerülnek közvetlen kapcsolatba a művészettudósok valóságos munkájával. Mi tehát a művészeti kritika? Kortársi ítélet a különböző korszakok problémáiról, művészeiről, a művészet általános fejlődéséről, (ahol pl. Rubljov „Szentháromsága”, Leonardo „Giocondája”, Rembrandt „Tékozló fiúja” mai recepciójának, megértése kísérletének vizsgálata korunk saját kontextusában ugyanolyan aktuális feladat, mint az éppen most kész műalkotásé).

Maga ez az ítélet sok-sok szállal kötődik a kor társadalmi, esztétikai, morális és egyéb ideológiai koncepcióihoz és ezért mindig és feltétlenül „értékelő” természetű. Az „értékelő” jelleg még élesebbé és hangsúlyozottabbá válik a szerző szubjektív recepciójának sajátosságai, személyes intenciói folytán. De mindez elvileg nem akadályoz sem elméleti-filozófiai síkon, sem pedig gyakorlatilag a művészeti kritikai ítélet objektivitásának, tudományos mélységének és megalapozottságának. Természetesen egyik vagy másik művészetkritikai művet Diderottól és Belinszkitől Baudelaire-ig, Meier-Graefig, Luna-csarszkiig bizonyos mértékben saját koruk társadalmi helyzetének és szellemi konfliktusai dokumentumainak érezzük. Ez azonban gondolataik és ítéleteik pozitív művészettörténeti tartalmát, mely gyakran még a következő

korokban is megtartja kijelentéserejét, egyáltalán nem tudja elleplezni vagy csak kisebbiteni is. Nyilvánvaló, hogy a művészeti kritikus munkáját több mellékkörülmény befolyásolja, mint egy magasabb végzettségű tudósét; az igazsághoz vezető út a műkritikus számára a maga nemében sokkal tövisesebb és bonyolultabb.

De nézzük a kérdés másik oldalát: vajon a művészettudománynak a művészeti kritikától hagyományosan elválasztott, sőt vele szembeállított azon műfajai, mint a magasabb akadémikus igényű történelmi „tudományos-ságra törekvő” művészettudomány, valóban olyan „érték-ítélet nélküliek”? Vannak természetesen a művészettudománynak olyan ágai, aspektusai és problémái, melyek egészen a „természettudományos” bizonyítás keretei között mozognak, így pl. a művészi anyagok technológiája és alkalmazási módjai, a művészet vizuális befogadásának, recepciójának törvényei, néhány archeológiai és muzeológiai természetű kérdés. Ide sorolható még talán a művészettörténeti örökség primer rendszerezése, a fakológia. Mindez rendkívül fontos, enélkül a művészet tudományos története elképzelhetetlen volna. Itt azonban már a művészet lényegének, eszmei és képi felépítésének értelmezése kezdődik, és itt az „értékelésnélküliség” teljes egészében és visszavonhatatlanul elveszíti állását.

A művészettudós már a történelmi, társadalmi és kulturális szférák tanulmányozásánál — melyben a művészi alkotás gyökerezik — meghatározza a társadalmi fejlődés egyik vagy másik korszakához és eseményéhez fűződő viszonyát és ezzel teljesen „értékelő” álláspontot foglal el.

Ez az „értékelő” ítélet azonban a művészettudományban ismeretelméleti természete szerint voltaképpen művészeti kritika; nem a „tudományos művészeti szemléleten” kívül álló valami, hanem éppen ellenkezőleg annak belső strukturális része, sőt talán kiindulási alapja. Enélkül a támogató értékelő ítélet nélkül a művészettudományi szöveg elveszíti magasabb célját, származását és halott dogmává, száraz, tudós kommentárrá — elnézést a kifejezésért — valami eunuchszerűvé változik. A művészet rejtett értelme, lelke, a közvetlen művészetkritikai recepció eleven táptalajától és a jelen és elmúlt korszakok művészeti alkotásainak megértésétől elszakadt tudósnak teljességgel hozzáférhetetlen. Ez a következtetés nemcsak a művészettudomány alkotó „modelljének” figyelmes megismeréséből fakad, hanem nagyon bonyolult, és egyes fordulópontjain drámai történetének tapasztalataiból is.

A körülmények végzetes játéka folytán született meg a formális metodológia virágzásakor a művészetszemlélet mint tudomány. A faktográfusok és ikonográfusok, kultúrtörténeti és pozitivisták iskolák képviselőinek lelkiismeretes és alapos, de elméletileg hiányos fegyverzetű művei lényegében a művészettudomány történetének tudomány előtti periódusához tartoznak. A svájci-német tudós, Heinrich Wölfflin a századfordulón a művészi formát tette speciális esztétikai és művészettörténeti kutatásai tárgyává. Ehhez kapcsolódott a stíluskatagóriáknak és történelmi dinamikájuknak kidolgozása. Mindez abban az időben valóban nagy felfedezés volt. Wölfflin érdeme, hogy a formális stuktúrákban a művészet valódi létét, megtestesülését látta, annak anatómiáját egy természettudós következetes logikájával fogta fel és mutatta meg.

De a történelmi paradoxon abban rejlett, hogy a formális iskola megalapítójának (és különösen epigonjainak) kutatásai közben ez a test fatális módon elvesztette lelkét.

Ez az iskola valójában sohasem tanulmányozta a művészettörténetet a fogalom valódi és mélyebb értelmében. Csupán a művészet formális aspektusainak egyikével foglalkozott, melyet szándékosan s mondhatnám önkényesen ragadott ki. A művészet eszmei és költői képi tartalma, történelmi és szellemi értelme ezt az iskolát egyáltalán nem érdekelte. Ez az elmélet tehát összevetésztette az „okot” és az „okozatot”. A cél többé nem világosította meg az öt szolgáló eszközöket, ezek lassan, valahogy rendkívül ügyetlen módon felesleges és önmagukat elpusztító autonómiát nyertek. A formateremtés titkainak megismerése akkora megrendülést okozott, hogy e teljes prosztációban a művészettudomány tárgyról megfeledkeztek, pontosabban: torzítva értelmezték. Mégegyszer hangsúlyozni kívánom Wölfflin rendkívüli érdemeit; ő fedte fel a képzőművészeti kutatók előtt a művészi forma és stilsztika rendszeres tanulmányozásának lehetőségeit és mutatta meg kollégáinak — ha csak az egyik végéről is — a tudományosan rendszeres érvelés útját. De a művészettudományban a formálisnak abszolutizálása egyoldalúságra vezetett, ami a wölfflini módszer korlátozottsága adta szűk keretek között nem adhat egységes és teljes értékű eredményeket. [2]

A wölfflini irány e végzetes korlátozottságának egyik meghatározó oka szerintem az értékelő művészetkritikai mag hiánya a formális metodológiai iskola koncepcionális rendszerében. Az ezt követő és a művészettörténetnek egy általános és egységes módszertani irányt adni kívánó kísérletek egyike talán Panofski különösen érdekes „ikonológiai” koncepciója a műemlékek komplikált és szerteágazó „interpretációjával”. A formális metodológiával szemben Panofski iskolája éppen magát a képet, tehát a valóság általánosított művészi tükröződését, konkrét, egyedi megjelenési formájában tette a tanulmányozás legfontosabb tárgyává. Tanulmányozás tárgyát képezi keletkezésének történelmi szituációja, szűzségének különböző sajátossága, az allegóriák és szimbólumok forrásai (alapjában véve az ikonológia „vesszőparipája”), a művészes ötletének „intenciójának” fogalmai sajátosságai, árnyalatai és fordulatai. Mindez a maga nemében érdekes és hasznos. De ha Belinszki a kritikát „állandó mozgásban levő esztétikának” nevezte, akkor Panofski módszertanát megkövesedett, szinte archeológizált esztétikának lehetne nevezni. A műalkotástól mesterségesen elválasztja annak egyes tartalmi vonásait, és ezeket a művész munkájának művészi összmechanizmusától elvonatkoztatva vizsgálja.

Mivel a képet teljes egészében logizálja és művészi hatásának szférájától és természetétől különválasztja szemléli, elszegényíti a művészettudomány munkáját, akit így gyakorlatilag megfoszt annak a lehetőségtől, hogy a képeket és plasztikákat a különböző korszakok életének kontextusában tanulmányozza és érte meg.

Panofski nemcsak a múlt műemlékei művészetkritikai megközelítésének jogát tagadja meg, ezeket „érzéki benyomások kvázipoetikai parafrázisaiként” kezelve [3], hanem általában a kortársi álláspont feladására szólít fel, — logikus következménye az „értékelés nélküli” pozíciókra való hajlamnak a művészettudományban. Teljesen következetesen hozta tehát létre Panofski az „organikus szituációk” sajátos és természetesen utópisztikus gondolatát: a művészettudósok eszerint nemcsak a műalkotás létrejötté idejének szellemi és kultúrtörténeti szféráját tanulmányozzák alaposan (ami természetesen mindig fontos), hanem ezenkívül még „értékelés nélküli” oldódjanak fel a vizsgált korszak légkörében, és mintegy reprodukálják a művészes esztétikai intencióit.

A művészettudományos ítélet ilyen erőszakos archeologizálása és az ezzel összefüggő, a művészetnek egy művészetkritikai megközelítésével az „értékelés nélküli” koncepciókra teljesen jellemző leszámolása törvényszerűen odavezet, hogy az ikonológusok sajnálatos módon az élő műalkotástól eltávolodnak, kutatásaik meddő tudománykodás tízjüátékává válnak, miként egyszer valaki csípősen megjegyezte: „tudós sétákká a művészet körül”. [4]

A művészettudománynak következetesen „értékelés nélküli” jelleget adni kívánó kísérletekkel kapcsolatban még egy sajátos körülményre szeretnék rámutatni. A művészettudomány sematikus formalizálására törekvő mostanában többnyire nem agresszív hangulatú természettudósoktól indul ki, akikben a tudományos-technikai forradalom saját ismeretmetodológiájuk totalitásának és mindenhatóságának illúzióját kelthetné. Nem, ilyen Salieri-féle felhívás, hogy a zenét, akár egy hullát boncolgassák és a harmóniát az algebra körébe utalták — elsősorban kisebbrendűségi komplexusoktól gyötört szellemtudománnyal foglalkozók szájából hangzik el. Nekik úgy tűnik, hogy a művészettudomány „értékelő specifikuma” a természettudománnyal szemben elkerülhetetlenül a tudománytalansághoz, a haladáshoz képest reménytelen elmaradottsághoz vezet. Ezek az ábécélovagok azt szeretnék, ha a művészettudományos kutatások végkövetkeztetései, akár egy iskolakönyv függelékében a válaszok irreverzibilise egyértelműek lennének. Eközben a mai mélyebb gondolkodású és okosabb fizikusok, matematikusok, biológusok stb. ... tisztában vannak azzal, hogy a művészettudomány néhány legfontosabb feladatát, akárcsak magának a művészetnek tisztán az alkotással összefüggő problémáit, jelentéstani vagy másfajta sematizálással lehetetlen megválaszolni (miközben ezek a sematizálások nem képi jelenségekre és jellegzeteségekre sikerrel alkalmazhatók).

Sőt, az ilyen természettudósokat magával ragadják a művészi gondolkodás és sajátosságai és az ezt vizsgáló diszciplínák és ezt a sajátosságot az emberi lét értékes gazdagító forrásának tekintik. Nils Bohr például azt mondta: „hogy miért tud minket a művészet oly mértékben gazdagítani, abban a képességében rejlik, hogy olyan harmóniákra emlékeztet minket, melyek a szisztematikus analízis számára hozzáférhetetlenek” (kiemelés tőlem A. K.). [5]

Csodálatos formula! A művészi alkotás lényeges árnyalatait és az ezeket kutató tudományokat ragadja meg. Ezeket a szisztematikus analízis számára hozzáférhetetlen „harmóniákat”, ha a művészetéről beszélünk, a kép jelensége testesíti meg, nem a motívumok, szimbólumok stb. ... summájában (ami az ikonológusokat annyira elragadtatja), hanem a valóság sajátos művészi módon megkomponált egységes interpretálásában.

A kép a műalkotás minden alapvető kvalitásának eredménye, jelentésstruktúrájának és stílusának általánosított befejezettsége és belső lényege. Ezért válik a festmények, a grafikák, plasztikák vagy architektonikus együttesek képi „húsának és vérének” a megértése, feltárása és az olvasóhoz való közvetítésének képessége a művészettudományos munka megkoronázásává. A képet és recepcióját egy értékelő műkritikai ítélet körén kívül megragadni és feltárni gyakorlatilag elképzelhetetlen. De értékelő kiindulópontja semmiképp sem vezetheti a művészettudóst munkáinak elemző és szintetizáló argumentációjában valamilyen kötelező korlátozásokhoz és megállapításokhoz. Az értékelés lehet (és legyen) specifikus úgy és olyan mértékben, amint ez tudományos szempontból szükséges. Másrészt, ha nem egyoldalúan logikailag megnyirbálva látja, hanem eleven és organikus, a művészi kép belső természete kutatóját filozófiai, morális, társadalomtörténeti és természetesen érték jellegű esztétikai problémákhoz kötődő eleven és világos, tiszta gondolatokhoz fogja elvezetni. Mindezzel a kutatás művészi színezte és művészi-képi módszere párosulhat. Ilyen megközelítés a művészetkritikai „mag” eredeti és strukturális jelentését a művészettudományos kutatás összdinamikájában új megvilágításban tünteti fel.

Századunk nemzetközi művészettudományának legtermékenyebb irányzata, amelyet a szintetikus irányzatnak neveznék, sikeresen foglalja egybe az eszmei, kultúrtörténeti, stilsztikai, képi elemeket a művészettudományos nézetek egységes rendszerében. Gyakorlatilag ez az irányzat már a tudományok fő elemei között ilyen kölcsönös kapcsolatot teremtett. Csakhogy ez a kölcsönös összefüggés széles módszertani keretben eddig még nem eléggé világosan és következetesen került regisztrálásra, különösen nem ami belső alárendeltségét illeti. Itt azon-

ban nemcsak elvont-elméleti kérdésekről van szó. A művészettudományos ítélet „értékelő” jellege megértésének messzemenő kihatásai vannak; hiszen ebben az esetben a művészettudós olyan szerepkört vállal, amelyben a műalkotásokról a közvéleményt fejezi ki s ezeknek kapcsolatait és kölcsönös összefüggéseit saját korukkal és a jelenrel. A műalkotások eszmei tartalmának recepciója és megértése ezáltal bizonyos módon az idő szellemének dinamikájához kötődik (ami a recepció objektivitásának egy sajátos, szintén dinamikus típusát határozza meg). A megértett jelképek a társadalmi tudat részeivé válnak, élő elemekként olvadnak bele a kor életébe és az élettel együtt néhány egészen reális összefüggésben fejlődnek tovább. A festmények és plasztikák művészettudományos megértésének eredményei és végső következtetései bizonyos értelemben a műalkotások esztétikai hatásának természetébe épülnek bele.

Ismételten szeretném hangsúlyozni, hogy itt nemcsak az új művek bírálatáról, hanem a múlt műalkotásainak a jelenre vonatkoztatott interpretációjáról is szó van.

Ezzel kapcsolatban hivatkozom Marx Károly: „A politikai gazdaságtan kritikája (Kritik der Politischen Ökonomie) bevezetésében tett megjegyzésére, ahol a művészet és a társadalom kölcsönös kapcsolatainak taglalásánál azt mondja: . . . nem annak megértése nehéz, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz kötött, hanem az, hogy ezek nekünk is még mindig művészi élvezetet nyújtanak és bizonyos vonatkozásban normák és elérhetetlen minták”. [6]

Ezeket a szavakat sokszor idézik, anélkül azonban, hogy tudatosná válna: bennük a művészettudomány alapadatainak egyike került megfogalmazásra. Természetes, hogy a művészettudósok, akik a múlt művészetével foglalkoznak, ezt elsősorban egy meghatározott korszakon belül kell, hogy vizsgálják és megértsék. A mai kulturális élet azonban még egy másik bonyolult és rendkívül fontos feladatot ró ránk: ki kell bognunk, vajon miképpen és miért „nyújtanak nekünk még művészi élményt” a régi Görögország, a régi orosz birodalom, a reneszánsz stb. . . mesterei, meg kell értenünk, miben rejlenek sajátosságai és karaktere ennek az élvezetnek, mely mindig konkrét és megismételhetetlen és amelyben meglepő és paradox módon benne rejlik, hogy együtt változik az idővel, vele szerteágazó kölcsönös kapcsolatokra lép. Ezzel kapcsolatban eszembe jut Picasso találó megjegyzése: „ . . . még ha a kép teljesen elkészült is, akkor is tovább változik arculata a mindenkor szemlélő pillanatnyi hangulatától függően. A kép akár egy eleven lény, éli saját életét – s mindazok a változások lefolynak benne, melyek

a mindennapi életben bennünk is végbemennek Ez egészen természetes, hiszen a kép attól kapja életét, aki nézi”. [7]

Minden látszólagos excentrikussága ellenére, van ennek a megállapításnak valami szigorú tudományos pontossága, mert minden műalkotás bizonyos mértékben az idővel és a szemlélő természetével és „objektív szubjektivitással” bíró recepciójának tartalmi árnyalataival változik.

A művészettudósok tudományuk természetes adottságait még nem vizsgálták meg teljesen. Érdemes feltenni a kérdést, miért szentelik az irodalom-, színház- és filmművészettel foglalkozó tudósok műveiket főleg az egyes alakok és az írók, rendezők és színészek által érintett szellemi és társadalomtörténeti problémák tárgyalásának, míg a művészettudomány művelői túlnyomórészt csupán stilisztikai aspektusokkal foglalkoznak, amelyek minden kétségtelen jelentőségük ellenére is a művészetnek csupán külső oldalát érintik. E tudományok tárgya, a művészet, mégiscsak közös és a formai és műfaji különbségek alárendelt természetűek, az eszmei tartalomhoz képest másodrendűek. Miért tesznek a képzőművészeti alkotások történései (és kritikái is) sokszor jóval korlátozottabb és egyoldalúbb benyomást, mint a rokon művészeti és irodalomtudományi diszciplínák művelői.

Ezen érdemes elgondolkodni. Az irodalom- és színháztudomány kortárs képviselőinek nyilvánvaló többsége számára magától értetődő tudományuk „értékelő” természetű. Számukra, hogy M. M. Bahtin megfogalmazását használjam, „ . . . a kritérium nem a megismerés pontossága, hanem a behatolás mélysége”, [8] ahol egy irodalmi alak interpretációja nem „tudománytalan”, hanem a tudás egy „más módon tudományos” formája, „melynek saját belső pontossági törvényei és kritériumai vannak. [9]

A „másfajta tudományosság” fogalma, melynek saját külön értékelő természete, pontossági törvényei és bizonyítási rendszere van, tökéletesen áll a művészettudományra is. Ezt a „másfajta tudományosságot” kell megértenünk, vizsgálnunk és feladatunkra vonatkoztatva magunkévá tennünk.

Már a problematikának általános elméleti tisztázása is rendkívül fontos. Segíti a művészettudósnak, hogy biztonságban, határozottabban „találjon önmagára”, kilépjen kora társadalmi és szellemi életébe és végül sokkal szélesebb és elevenebb kapcsolatba lépjen azokkal, akik a múzeumokat és kiállításokat látogatják, akik könyveinket és cikkeinket olvassák. Egy ilyen kétoldalú kontaktus nem csak valamely „játékonykodó” közművelődési célokra kívánatos. Nem, ez az örök „párbeszéd” értékes talaja a művészettudományos ítéletnek, amely e dialógus nélkül alapjában nem születhetik meg és nem fejlődhet.

JEGYZETEK

1 I. B. Bernstein. Kunstgeschichte und Kunstkritik (művészettörténet és művészeti kritika) (oroszul) „Sovjetszkoje iszkusztvoznanie – 73”, Moszkva 1974. 264. old. Uő. A kritika metodológiájáról (oroszul) „DI SSSR” 5/1977 sz. 27. old. – M. Kagan.: Művészetkritika és a művészet tudományos tanulmányozása (oroszul) „Sovjetszkoje iszkusztvoznanie – 76. I.” Moszkva 1976. 330. old.

2 Eddig még nem állapítható meg, hogy a formális-metodológiai iskola örökének kritikai értékelése általánosan elfogadott lenne. Más tudósok szerint, mindeddig „a művészettudomány egyedül tudományos iskolája”. Ennek az örökségnek helyes történelmi értékelése még várat magára.

3 Idézve M. Szokolov után. A metodológia határai és a művészettudományos rendszerezés egysége (oroszul) gyűjteményes kötetben: „A kortárs nyugati művészettudomány a klasszikus művészetről”. Moszkva 1977. 243. old.

4 Utolsó könyvében: „Az olasz reneszánsz művészeti problémái (oroszul) Moszkva 1976. 13. old. M. V. Alpatov az ikonológia és művészettörténet kapcsolatait a következőképp jellemzi: „Az ikonoló-

giának, ahogy Panofski értette, a témák és tárgyak alapos vizsgálatával kellett a wölfflini tanok felett győzedelmeskednie. De a továbbiakban a filológiához, az egyes művek irodalmi forrásainak alapos tanulmányozásához vezetett. Az átfogó erudíció, amit ez a kutatóktól kívánt, eltávolította a tudományt a művészet megértésétől. . . . Az ikonológia végzetes módon a művészi kritérium elvesztéséhez vezetett s ezáltal a művészettudomány is elvesztette legfőbb eszközét.”

5 Nils Bohr. Atomfizika és az emberi megismerés (oroszul) Moszkva 1961. III. old.

6 Idézve K. Marx és F. Engels a művészetéről (oroszul) I. kötet Moszkva 1957. (V.Ö. NEW 13. kötet 641. old. ford.).

7 „Picasso” (gyűjteményes kötet), (oroszul) Moszkva 1957. 18. old.

8 L. M. M. Bahtin. Az irodalomtudomány metodológiájához (oroszul) a „Kontext” 1974. gyűjt. kötetben. 1975. 204. old. a kiemelés M. M. Bahtintól.

9 Sz. Sz. Averincev (Kratkaja literaturnaja enciklopedija, 6. kötet Moszkva 1971. 828. címszó) megfogalmazása.

Törvédek a művészeti kritikához

Lothar Lang (művészeti kritikus és művészeti publicista, Erkner/Freienbrink)

A művészeti kritikáról itt közölt gondolataim törvédek. Előfeltételezik a Német Szocialista Egységpárt központi bizottsága politikai bizottságának „Az irodalmi és

művészeti kritika feladatai” cím alatt a „Sonntag” 1977/48. számában közzétett határozatát, amelynek megállapításait magam is vallom, itt tehát nem ismételtem meg.

*

A művészetről írni nem egyenlő a kritikával. A művészetről való írás számos publicisztikai formát ölel fel, pl. beszámolót, riportot, portrét, interjút, glosszát.

Másrészt idetartoznak a művészetre nevelő és népszerűsítő szövegek egészen az igényes tanulmányokig, a művészeti historiográfiáig, a műelemzésig, az oeuvre-katalógusig, sőt még a művészeti életig is. A következőkben kizárólag a kritikáról lesz szó.

*

A kritikának csak akkor van értelme, ha a művészeti folyamatban az alkotók és a befogadók állandó inspiráló párbeszéd-partnerek. Minden más, ami még kritikának tűnhetne, szerintem fölösleges. Sajnos igen sok fölösleges kerül publikálásra.

*

Az értelmesnek és fontosnak talált művészetet a kritikának segítenie kell az érvényesülésben. Ilyen publicisztikai elkötelezettség szenvedélyességet és bátorságot kíván, (beleértve azt a bátorságot is, amely elismeri, ha tévedett; nincsenek tévedhetetlen kritikusok). A kritika harcosan áll szemben a visszahúzó elemekkel azoknak esztétikai tudatában, akiknek a művészet készül. A kritikában interdiszciplináris (intermediér) gondolkodás uralkodik. Nem engedhető meg, hogy a képzőművészeti kritikus semmit se sejtjen más művészetek vagy az esztétika és a kultúrpolitika folyamatairól és problémáiról.

*

A csak dicsérő kritika nem képes funkcióját betölteni. Nem vindikálhatja magának az abszolút igazság birtoklását — mégis köteles véleményt mondani, értékeket felállítani. De: mércéket (főleg új mércéket) a műalkotások állítanak fel, és nem a kritikusok.

A legbonyolultabb és legnehezebb a kritikában a nyílt magatartás az újjal szemben: Tévedéseinket nem a gyenge vagy középszerű művekkel szemben követjük el, hanem ott, ahol a művészek a művészet „határait” terjesztik ki.

Tévedések tehát a jó és a szokatlan felismerésében jönnek létre. A kritikus, aki nem tudja, mi a művészileg nyilvánabb kvalitás, tévesen választotta meg hivatását.

*

A kritikának ma és itt (mint mindig) stratégiai és taktikai funkciója van. Stratégiai: közreműködik abban, hogy a realista művészet minél mélyrehatóbban és gazdagabban jusson kifejezésre a szocialista társadalomban. Taktikai: a pillanatnyilag lehetségesre és elérhetőre koncentrál — ilyenformán támogatja a tehetségeket, jóllehet tudja, hogy ezeknek művei nem a szocialista-realista művészet csúcsát jelentik (ilyen persze nincs is).

*

A komoly kritika alkotó jellegű. Ez abban nyilvánul meg, hogy felkutatja a művészileg jelentőset, és abban a módban is, ahogy a művészetért harcol. A kritikának olvasmányosnak, nyelvének magával ragadónak kell lennie. Aki a tollat forgatni nem tudja, meg kell tanulnia; de ha erre a képességre nem tud szert tenni: a szocialista társadalom tartogat más munkalehetőségeket is a számára.

*

A szocialista arculatú művészeti kritikáért

Összefoglaló gondolatok a művészeti kritika témájához Dr. Helga Möbius (művészettudós, Berlin)

1978 augusztusában a „Bildende Kunst” felhívást intézett olvasóihoz, hogy a művészeti kritikáról eszmecserét folytassanak. A mai napig beérkezett 15 írás közül csak 6 volt művészé. Ez eléggé sajnálatos, hiszen a festőművész J. Völkner így nyilatkozik (79/1 sz.): „hogy mit

A kritika írása a művészekhez hasonló specifikus fogékonyságot és emocionalitást kíván. A kritikus művészi szemmel nézzen és érezzen, művészi érzékű, „műzákkal társalkodó” ember kell legyen. („A kritika nem bejegecsedett matematika”, Kurt Tucholsky.)

*

A kritikát az íróasztal mellett írják. De csak akkor válik lehetővé (és produktív), ha átfogó gyakorlatra, tehát alapos műismeretre támaszkodik (ha a művész műterem második otthon; következésképp, az egyetemet nem lehet művészeti kritikusként elhagyni).

*

A kritika legyen egyszerre tudomány és irodalmi (publicisztikai) próza (esszé, tárcsa). (Ludwig Justi büszkén nevezte magát „művészeti írónak” is.)

*

De a kritikának, amennyiben kvalitásos, természetesen el kell fogadnia a művészileg ellentéteset is. A kritika visszaszorítja a tisztán csak önkényeskedést vagy ízlést (anélkül, hogy utóbbit elvetné). A kritikának a társadalmi és művészettörténeti (és művészileg aktuális) kontextusból kiindulva kell interpretálnia: összehasonlítások nélkül ez nem megy; de a kritika nem merülhet ki a leírásban (ez is a legjobb esetben csak a mű megközelítését szolgálja), hanem értelmeznie kell. A kritikus számára itt életfontosságú a művészi kvalitás kérdése. A kérdés csak dialektikusan válaszolható meg. A kvalitás meghatározásának sok kritériuma van, ezek egyike pl. az egyes részek és az egész viszonyának elve (teljesen eltekintve a mesterségbelitől). De ha erre a kérdésre felelni akarnék, könyvet kellene írnom. Erre még nincs időm.

*

A kritika közvetítés is; közvetítenie kell a publikum elváráshorizontja és a művészeknek a műalkotásban mindenkor újonnan megfogalmazott törekvése közötti mindig újból bekövetkező ellentétben. A kritika ebben az összefüggésben nem képes mindent mindig újból megindokolni. A hivatásos kritikus (túl kevés van belőlük, több az amatőr- vagy alkalmi kritikus), olyan publikumhoz szól (nem alkalmi olvasókhöz), amely munkásságát figyelemmel kíséri (akárcsak egy művész munkáit). Csak a kvalifikált kritikának összegeződéséből (történelmi összegeződéséből is) áll össze egy megközelítőleg objektív ítélet.

Egyetlen kritikai hang, legyen az mégoly fontos és nélkülözhetetlen is, nem több mint — példának okáért — egy trigonometriai pont, egyedül nem elegendő, — hogy a hasonlatnál maradjunk — a művészi táj feltérképezéséhez. Ebben rejlik az analógia a művészettel; nem egy stílus, egy irányzat vagy egy modor adja egy kor művészetét, hanem az Egész, minden alkotó egyéniség együttese.

*

Akárcsak a művészeknek, a kritikusnak is meg kell adni a fejlődés jogát. Munkája az évek során mind precízebb, csiszoltabb, kifinomultabb, találóbb lesz (de nem szabad félnie a kritizált művészek sokszor dőre viszontválaszaitól). A kritika tehát folyamatos természetű, ha nem, dogmává mered.

„laikusok” ezúttal távol maradtak a vitától — bizonyára még a „Nyolcak” (Achten) esetében tett erőfeszítésektől fáradtak ki, ahol egyáltalán nem bizonyultak „laikusoknak”. Kár, mert így a legfontosabb beszédpartnerek hiányoztak. Vajon ők a legfontosabbak? Vagy inkább a művészek? Joachim Völcker olyan gyanútlanul írja: „... a címzettek, tehát a művészek v a g y a laikusok”. Hiszen ebben rejlik a legfőbb problémák egyike, melyet a Forum-vitákban szóba kellett volna hozni, ami azonban sajnos csak küszöb alatt történt meg. Mit akar a művészeti kritika, mi a feladata, mire képes *kinek* a számára? kellene tulajdonképpen a kérdést feltenni. Végül is érkeztek válaszok a kérdésre — habár nagyon elűtöek. A hat művész egész magától értetődően és többé-kevésbé abszolút módon az alkotók szolgálatában álló művészeti kritikából indult ki. Függetlenül attól, vajon a 6 megnyilatkozás a művészek többségét képviseli-e vagy sem: ehhez joguk van.

Tíz éves tapasztalat Gottfried Schüllerben ezt a mondatot érte: „a művészeti kritika és elmélet felismerései, józansága nélkül, melyeket mindig tudomásul veszek, magamban feldolgozok és tárolok, nem érzem magam egyensúlyban — és nem tudnék dolgozni”.

Nagyon megtisztelő kijelentés a kritikus számára. A „Bildende Kunst” ugyanazon oldalán Wolfgang Frankenstein mintha abban látná a művészeti kritika létjogosultságát, hogy egy kor művészi termékei közül elválasztja a jelentőset a jelentéktelentől az utókor számára. Az alkotás szempontjából a kritikát szemmel láthatólag egyfajta akadálnak érzi. Meglehet: bosszantó csupán, hogy a rossz közérzet csak általános és titokzatos kijelentésekbe burkolódik és csak egészen ritka kivételes pillanatokban szánja rá magát valamelyik művész, hogy elmondja, mi az, amit a művészeti kritikában (és melyik kritikában) kifogásol és mi az, amit ehelyett kívánna. Ezért volt hasznos, hogy Wolfgang Peuker, Lothar Lang elleni észrevételeit vitánkban előadta. Csak így lehetséges a párbeszéd, és csak a párbeszéd közben derülhet ki, hogy mind a két félnek részben igaza van, részben nincs; csak eközben érti meg a művész a kritikus szándékait, a kritikus a művész tiltakozásának okait. Úgy hiszem, egyedül olyan kapcsolat vezethet a művész és kritikus kíváncsi, érdemleges és bizalomteljes viszonyához, amit G. Schüller hangsúlyoz. Milyen gyakran hangzanak el szükséges aranyigazságok, s mily hamar felejtli el őket ugyanaz, akinek szájából a pillanatnyilag kedvező körülmények közepette elhangzottak. És ezek nem úgy terjednek el, hogy aki kimondta, szavánál fogható lenne. Gondolok itt Bernhard Heisig rövid és velős megállapítására az 1976 novemberi központi vezetőségi ülésen. „... Sajnos tény, hogy elolvassuk ugyan a teoretikusok munkáit, talán még egymás közt meg is vitatjuk, de legtöbbször nem válaszolunk rájuk... A művészettudós munkája nem használhat megfelelően, ha a művész nem válaszol azokra a dolgokra, amelyek őt érintik vagy őt érdeklik. Pedig néha csak kis fáradsággal járna”. Bernhard Heisig maga alkalomadtán talán reagált valamilyen őt érdeklő művészetkritikai munkára, de ez semmiképp sem nevezhető általános gyakorlattak. A magam részéről egyébként fontosnak tartanám a művészek reagálását az őket közvetlenül nem érintő művekre is, ilyenkor persze meg is kellene azt indokolni, hogy valóban hasznos legyen.

Ez talán már túl nagy kíváncsi. De ami az egyiket megilleti, a másikat is járjon. Heinz Plank a művészeti kritikától többek között „a művészi eredmények objektív kritériumainak kidolgozását és kiigazítását” várja, „a művészettudomány ráhatását a társadalmi megrendelőre”; ami pedig a befogadókat illeti, „a művészettudósoknak sokkal nagyobb intenzitással kellene közvetítő szerepüket betölteniük”; az „aktuális dokumentálás terén”, szerinte „a jelen művészetének elemzése elhanyagolt”; továbbá legfőbb ideje lenne megvizsgálni a művészet és a modern tudomány és technika közötti összefüggéseket és ezen összefüggések hatására bekövetkezett változásokat a művészetben és a valóságfogalomban. W. Peuker — helyesen — figyelmeztet a művészet- és kultúrpszichológiai vizsgálatok hiányára. Az elvárások a művészettudományoknak megtisztelőek, ezenkívül okosak is, ösztönzők és

valóban nagyon szükségesek. Ha ehhez hozzávesszük mindazokat a követelményeket és kívánságokat, amelyeket a kongresszus alkalmából többé-kevésbé kategorikusan a művészettudományhoz intéztek, úgy a rá váró feladatok listája figyelemre méltó.

Természetesen a feladatok egyike sem új és mégoly sokszori megismétlésük sem fogja növelni az ezeket megoldó művészeti kritikusok számát. Volt idő, amikor nem volt előrelátható a szocialista társadalom kulturális igényeinek robbanásszerű fejlődése; ezekben az években kevés vagy egyetlen diákot sem képeztek művészettudományi szakon. A következményeit most érezzük. Néhány év múlva bizonyára jobb lesz a helyzet. Találjunk hát csak további feladatokat a művészeti kritika számára; ám senki se várja, hogy ezeket rövid határidőn belül meg tudjuk oldani. Hermann Peters a 1978/10. (515. old.) számában rátapintott erre a művészeti kritikát jobban, mint gondoljuk zavaró sebre. Egy könnyedén odadobott megjegyzésre gondolok itt, mely egy művész-összejövetelen hangzott el: „mit is csinál tulajdonképpen ez a rengeteg művészettudós?” Akit valóban érdekel, az könnyen informálódhat, meg fogja állapítani, hogy mindannyian a művészet megőrzésén, kutatásán, elterjesztésén munkálkodnak, és pedig részben erejükön felül; de csak kevesen tudják magukat szűkebb értelemben a művészeti kritikának szentelni. Ez az állapot idővel változni fog. És a külső feltételek javulásával talán változik majd számos művész nézete a művészetkritikai munka természetéről is. Azt hiszem ugyanis, hogy „pozitív, értelmes, alkotó együttműködés” (G. Schüller) művész és kritikus között J. Völcker nézete alapján, mely szerint a „művészettudós”, „nem-művész”, és hogy „művészi élményt ő nem hozhat létre utólag”, nem jöhet létre. Ha elismernénk ezt, a művészettudomány egy kétségtelenül létező jelenségét lényeges tulajdonságként rögzítenénk.

W. Peuker óhaja már természetesebb; legyen „a jó műkritika”, „jó irodalom” is „önálló esztétikai jelenség”, amely „felveheti a versenyt tárgyával”. Ezt sem kell abszolutizálni, de bizonyosan igaza van Lothar Langnak, amikor határozottan követeli, a kritika legyen „nyelviileg magával ragadó”, habár — szintén ugyanott olvasható — a művészeti és alkotó kritika ebben nem merülhet ki. Nyilvánvalóan szükséges, hogy a művészek hangot adjanak abbéli követelésüknek, hogy a művészettudósok az ő beszédpartnereik legyenek, mert a művészeti kritikusok túlfent el vannak foglalva a művészet közvetítésének igényeivel. Olyan művészettudósok, mint pl. Hermann Raum, Peter Feist, Hermann Peters és még sokan mások, akikről köztudott, hogy kritikus létükre szoros kapcsolatot tartanak fenn művészekkel, vitánkban és egyebütt is kifejezetten hangsúlyozzák, milyen jelentőséget tulajdonítanak a nagy nyilvánosság érdekében kifejtett munkásságuknak.

Ebből nem szabad a jövőbeni fejlődésre sem törvényszerűségeket, sem pedig prognózisokat felállítani. Nem vitás azonban, hogy a szocialista társadalomban a „kritika” közvetítő funkciója messzemenően az előtérben áll. Amit Lunacsarszki 5 évvel ezelőtt még mint követelményt állapított meg, ma már messzemenően magától értetődő gyakorlattá vált. A kritika „szükséges útmutatás legyen a mi időnkben, egy nagyszámú, rendkívül értékes de még tapasztalatlan olvasóközönség feltörése idején”, (1928), „mindenekelőtt az osztálynak, mint egésznek” dolgozzék (1933. Fundus-könyvek 6., 15. és 21. old.).

Nagyon tanulságos eredményre jutunk, ha összehasonlítjuk Lunacsarszki értékelését a kritikáról és a társadalom szempontjából a kritikával szemben támasztott magas igényét, egy félig nyilvános, a „művészeti kritika funkciói”-ról Frankfurt am Mainban 1960-ban tartott vitasorozattal. A kritikusok önmegismerésével és a művészekhez és a műalkotásokhoz való viszonyukkal kapcsolatban sok okos gondolat vetődött itt fel, amelyekben érdemes volna tovább gondolkodni. Általában azonban a hangulat a kritika lehetőségeiről és szükségességéről meglepően pesszimista volt. Nem csoda: a kritikus felelősségét a legszűkebb szakmai körökön kívül első publikummal szemben a vita nem érintette. Egyik résztvevő kétszeri nekiindulása, hogy erre a problémakörre, mint

lényegesre rámutasson, reakció nélkül maradt. Hogy ez nem csupán szerencsétlen véletlen volt, mutatja egy újabb megtörtént eset ezen a területen. A művészeti kritikusok 1977-ben Kölnben megtartott 29. nemzetközi kongresszusa, mely a kortárs művészeti kritikát a realizmus aspektusaival összefüggésben tárgyalta, a beszámolóban olyan rendezményként tüntette fel magát, mely végül is sok ráfordítással a kritika funkcionélküliségét konstatálta. Ezzel szemben azok a cikk-kivonatok, amelyekkel a „Bildende Kunst” 1978 augusztusában a vitákat megindította — még ha jól célzottan lettek is kiválasztva — a kritika működési lehetőségeinek és felelősségteljes feladatkörének rendkívüli szélesedését bizonyítják, olyan mérvű szélesedését, amely Lunacsarszki megfogalmazását a „tapasztalatlan publikumról” — mondhatjuk — már túlhaladja. Köztársaságunk utóbbi művészi eseményei alkalmával a nyilvánosságról szerzett tapasztalataink minden

fenntartás és tökéletlensége mellett — világosan megmutatták, hogy a művészeti kritika a publikumhoz való közvetítő szerepében nemcsak a „laikusok” tanítómesztereként kell lássa magát. Igazi szocialista arculatát akkor kapja meg, ha képes lesz a nagy nyilvánosság előtt mindenkit közösen érdeklő dolgok közös megvitatását elindítani, vitákat a különbözően szakosodott egyenrangú partnerek között, akikhez többek között a művészek és a kritikusok is tartoznak. Súlyos tévedés volna ebben a kritika feladatának megváltoztatását vagy „tulajdonképpeni” céljaitól való eltávolodását látni. Az intenzív szakmai párbeszéd művészek és művészeti kritikusok között nem veszít jelentőségéből, ellenkezőleg: dialógusuk az igényes „közönség” hallgatósága előtt és lényegét tekintve, csak nyerni fog.

A Bildende Kunst 1979 3., 4. számából

MAROSI ERNŐ: A GÓTIKA KEZDETEI MAGYARORSZÁGON CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉS VITÁJA

DERCSÉNYI DEZSŐ OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Az opponens látszólag nehéz helyzetbe került, bírálva a vaskos, nagyon sok új eredményt tartalmazó értekezést, mert az új eredmények jelentékeny része korábbi tanulmányokban, könyvekben kifejtett nézeteinek részben vagy egészben való elvetése, módosítása révén keletkeznek. Hangsúlyozni szeretném az előző mondatból a látszólag kifejezést, mert saját állásfoglalásaim egy részének cáfolata, más megvilágításba helyezése számomra szakmánk fejlődésének jele, a mögöttünk járó fiatalabb generáció rátermettségének, képzettségének bizonyítéka.

Mindannyian tudjuk, hogy a társadalomtudomány részeredményei jó, ha megérnek egy emberöltőt s ha itt csupán 30–35 évről van szó, az időhatároknak ezt a szűkülését kellően indokolja két körülmény. Elsősorban az anyag nagymérvű gazdagodása, másrészt az új komplex módszer alkalmazásának hatékonysága.

Ha csak azt a négy évtizedet veszem, mely eltelt azóta, hogy az Árpád-kori kőfaragó művészet első emlékeit publikáltam, vagy azt a harminchárom évet, mely a XI. sz. királyi kőfaragóműhely Budán c. tanulmányom megjelenése óta eltelt, a műemléki helyreállítások, a régészeti feltárások öröndetes szaporodása, a módszerek finomítása révén a XI–XIII. századi anyagunk megsokszorozódott. Illetve, ami talán fontosabb, pontosabb megfigyelések váltak közkinccsé. Mindehhez járult még, hogy a korszerű tudományos módszer mindinkább tért hódított a kutatásban.

Távol álljon tőlem, hogy csak ily vulgáris módon magyarázzam, indokoljam Marosi értekezésének jelentős eredményeit. Mindezek az új leletek, mind az új módszer valamennyiünk rendelkezésére álltak. Marosi széles körű hazai és külföldi anyagismerete, a forrásanyag újszerű vizsgálata, a komplex művészettörténeti módszer lehetőségének sokoldalú kihasználása és alkalmazása indokolják eredményeit.

Az értekezés kiindulópontja az esztergomi Szt. Adalbert székesegyház építéstörténetének rekonstrukciója. Pontosabban a II. székesegyházé, mert aligha képzelhető el, hogy a vezető magyar érseki székhely a XII. század harmincas éveig székesegyház nélkül szűkülkedött volna, vagy megelégedtek volna a capella regianak tűnő s kisméretű Szt. István protomartír templommal. Az időbeli elhatárolásnál Marosi legfőbb eszköze az akantuszleveles oszlopfelek csoportja, melyet Entz Géza és Gerevich László nyomán ő is XII. századnak tart.

Sajnálatos, hogy mindmáig a jellegzetes ornamentikából egyetlen darab sem került elő biztosan datált épületből, vagy rétegből. Első nyomnak látszott Nagy Emese esztergomi ásatása során egy XII. századi falba beépített akantuszleveles fejezet, de erről az ásatónak ma már az a véleménye, hogy nem bontásból, hanem rongtot darabként került az általa feltárt várfalba.

Szóvá tehetné bárki, hogy a kora gótikával foglalkozó disszertáció miért tér ki ilyen részletesen vitathatatlanul román stílusú emlékekre? Az akantuszleveles oszlopfelek azonban nemcsak a Szt. Adalbert székesegyház maradványai között fordulnak elő, hanem a várkapolnán is, Bényben, Vértesszentkereszten is, tehát kulcsfontosságú kérdés. Általában a kora gótika nem vizsgálható a kérdés legűres terében.

Marosi az akantuszleveles és az abból kisarjadó leletcsoport mellé nagyon szép keretet rajzol Dömös, Vértesszentkereszt faragványából, megállapítva e három emlék szoros stílári és kronológiai összefüggését. Számomra ez a konstrukció elfogadhatónak látszik, csupán az a problematikus, hogy míg Dömös és Vértesszentkereszt esetében új alapításról s ennek nyomán új építkezésről van szó, mi volt Esztergomban a XII. század harmincas éve előtt. (NB. a 22. lapon Marosi is II. épületnek jelöli az általa vizsgált székesegyházat.)

Ez a kérdés természetesen azért nehezen megválaszolható, mert az esztergomi székesegyházat csak XVIII–XIX. századi leírásokból és felvételekből ismerjük. Alapfala teljesen elpusztította a mai bazilika építése előtt végzett tereprendezés, a 7–9 méteres szintüllyesztés s nagyon valószínű, hogy e korban csak a díszesebb darabokat tartották megőrzésre méltónak. A ránk maradt faragott kőanyagot azonban Marosi szinte maradék nélkül „beépíti” a II. székesegyházba s mivel az Esztergomban hiányzó palmettás kövekről az a véleménye, hogy XI. századi bizánci faragástechnika és motívumkincs, mely a XII. század első felében még töretlenül tovább él, az egész államalapítás kori épületornamentikából alig marad valami. Egyedül az István király szarkofághoz kapcsolódó, főként zalavári emlékek.

Ebben a XII. század végéig egyes pontokon (Szt. István promartír, várkapolna) a XIII. század elejéig húzódó esztergomi építkezésekben fellépnek rendkívül korszerű, mondhatnánk up to day emiliái, moseli és északfrancia elemek. Ezek közül kétségtelenül az utóbbiak a kora gótikusak. Marosi elmélete szerint azonban Magyarországra ez időben fellépő kora gótikus elemek nem eredeztethetők egyértelműen csak Esztergomból, hanem más és más, ugyancsak kora gótikus forrásokból közvetlenül származtak át emlékeinkre. Ennek a feltevésnek vannak egyértelműen elfogadható elemei, egyes viszonylatokban azonban megfontolandó pontjai is.

Amióta Gerevich László kiásta Piliasszentkeresztet s elsősorban a Gertrudis szarkofág kapcsán nagyon valószínűvé tette Villard d'Honnecourt ottani munkásságát, világossá vált, hogy Magyarországon a XIII. század elején egymástól függetlenül, szinte párhuzamosan jelentkező kora gótikus hatásokkal kell számolnunk. Jónagam is mindig hangsúlyoztam, hogy az Esztergomban dolgozó műhelyt elsősorban ad hoc összeállt kőfaragók ideiglenes társulásának kell tekintenünk, melyben itáliai, francia elemek szinte még megemésztetlen állapotban keverednek. Nem alkotnak tehát műhelyt a szó egységes, stílust képviselő, inkább a gótikában megvalósuló társulás értelmében.

Fel szeretném hívni azonban Marosi figyelmét, annak ellenére, hogy ezt ő nagyon jól tudja és többször utal is rá, hogy az esztergomi vár a királyi reprezentáció ez időben leghaladóbb példája. Az itt alkalmazott elemek tehát nemcsak a műhely vándorlása, egyes kőfaragók másutti megbízása, hanem a középkori művészet egyik leghatékonyabb mozgató ereje, a követésre méltó példakép utánzása révén is terjedtek.

Ennek ellenére Marosi feltevését el kell fogadnunk, elsősorban rendkívül finom és érzékeny stíluskritikai

elemzései miatt, melyek meggyőzően hatnak, noha átsugárzik rajtuk a szerző tiszteletre méltó bizonyító szándéka. De el kell fogadnunk azért is, mert az általa rajzolt kép, vagyis hogy a kora gótikus stílusjelenségek jórésztben egymástól függetlenül jelennek meg e korban épült kiemelkedő jelentőségű emlékeinken, jobban megfelel — s így valószínűbb — a XIII. század első harmada társadalmi-történeti fejlődésének, a történeti szakirodalom által felvázolt képnek. Végül el kell fogadnunk, mert ez a konstrikció jó néhány jelenség természetesebb magyarázatát szolgáltatja, olyan jelenségeket, melyekre eddig kielégítő, egyformán elfogadható feloldását nem sikerült adnunk.

Példaként talán Vértesszentkereszt építési kronológiáját, illetve az ott jelentkező épületornamentika datálását hozhatnám fel. Közismert, hogy a vértesszentkeresztí fejezetek, főként az állatalakosok, a mesélő oszlopok keltezését a lombard plasztika alapján Gerevich Tibor a XII. század közepére helyezte. Ez a datálás és stíluseredetiség azonban, mint azt kimutatni bátor voltam, ellentmondásba kerül olyan elemekkel, melyek a biztosan datálható esztergomi várkapolnán és Kalocsán lépnek fel, tehát a XIII. század első éveinél aligha helyezhető korábbra. Az a feltevés, hogy itt valamiféle bogumil hatás jelentkezne, tetszetős volt, de nehezen illeszthető Kalocsát építő, az eretnekek ellen harcoló Csák Ugrin legszűkebb családi környezetébe. Számomra ugyancsak elfogadhatatlannak tűnt az ásátó rész és a restauráló építésznek az a teóriája, hogy a munka megindult a XII. században, elkészültek a fejezetek, helyükre kerültek, de az építkezés félbeszakadt és azt csak évek, évtizedek múltán egy új műhely fejezte be. Marosi datálása és stíluskritikai elemzése nyomán a vértesszentkeresztí épületornamentika mind a régiesnek ható állatalakos fejezetek, mind a kora gótikus jellegű bimbós fejezetek értelemszerűen egymás mellé kerülnek, egy műhelyben dolgozó különféle stílusban faragó kőfaragók munkásságának eredményeként.

Nem vagyok ennyire bizonyos az esztergomi székesegyház Porta speciosájának új értelmezésével kapcsolatban. Gerevich a katedrálisok király galériájára gondolt mint mintaképre, és a külső, legfontosabb helyen levő feliratot (*Mentem sanctam spontaneam honorem Deo et Patriae liberationem*) „Istenfélő, bátor és szabad nemzet jelmondatának” vélte. Ennek is harminc éve, hogy bizonyítani próbáltam, a feliratok — egy kivételével — összefüggnek az Esztergomban működő királyi kancellária stílusgyakorlatával, végső fokon Párizsra mennek vissza, ahol a Notre Dame Szt. Anna kapuján analóg jelenetet faragott kőbe a szobrász. Szerintem a timpanonban Magyarország a szűznek való felajánlását ábrázolták, melyet a Hartwick legenda is megörökített. Az idézett külső felirat pedig tüzelháritó ima, melyet Szt. Agotának, Messina védőszentjének tulajdonítanak. Ez utóbbi egy nemrég leégett katedrális esetében, indokolt.

Bogyay Tamás nem fogadta el ezt a magyarázatot, és a timpanonon a Nicopoia ábrázolását látta, annak példaképeként, hogy III. Béla a bizánci caesaropapismus szellemében a palotát és a templomot összekapcsolva az egyházat uralma alá akarta vonni. Ezzel a magyarázattal természetesen nem fér össze a párizsi mintakép felvétele, pedig azt — mint Bogyay megjegyezte — Emil Mále is elfogadta.

Éltekintve Vätäsianu gyöngé kísérletétől, hogy A Porta speciosán IV. Bélát ábrázolták, s a felirat a tatárjárásra vonatkozik, Marosi vitte előre a kutatást, mikor kimutatta, hogy a vésett képek bravúros festői stílusa a bizánci művészet hatása alatt fejlődő Mosel-vidéki ötvösségre megy vissza.

A most tárgyalás alatt álló disszertáció tartalmi vonatkozásában új javaslattal él. Szerinte nem a Szt. István-i ország felajánlását ábrázolták itt (noha István király mondatszakszán olvasható: *Suscipe virgo pia mea regna regenda Maria, Kegyes Szűz Mária, fogadd oltalmadba kormányzandó országomat*), hanem III. Béla korában is aktuális gondolatokat fejez ki: a világi és egyházi hatalom konkordátumát a „*sedes sapientiae*” előtt. Ebben az értelemben a külső, a legjelentősebb felirat is az egyházi

és világi hatalom közti egyetértésre, mint az ország zavaroktól mentes életére utal.

Kétségtelen, hogy ebben a korban is minden ábrázolás bizonyos aktuális (egyházi vagy világi) tartalmat hordoz, a Marosi által javasolt feloldási kísérlet azonban nem illik a kapu készüli idejének 1188 (ha elfogadjuk a katedrális leegésének tényét) és 1196 (III. Béla halála) közötti időpont politikai helyzetére, hiszen ekkor egyetértés uralkodott az érsek és a király között. Inkább illene III. Béla utáni időkre, amikor fia és Jób között a viszony megromlott. Sem egy ilyen — a vívásban előrevágásnak nevezett — gondolatmenet, még kevésbé az elhunyt III. Bélára való visszaütés nehezen illeszthető be a középkorról alkotott képeinkbe. Úgy vélem, a Porta speciosa ikonográfiai programjában még nem mondták ki a végső szót, még ha — mint Marosi említi — a kapu ikonográfiája a középkori magyar művészet legjobban feltárt kérdései közé tartozik is.

Nem célok e nagy terjedelmű, disszertációval vetélkedő opponensi vélemény előadása. Különbözik is Marosi műtörténeti koncepciója nem annyira az azonnali kritika, hanem a megjelenést követő évtizedek összefoglalásai, monografikus feldolgozásai s reméljük, újabb leletek fényében fog csak változhatni. Inkább távirati stílusban szeretnék néhány jelentős momentumra rámutatni.

Igen jelentősnek, jól megalapozottnak tartom Marosi-nak azt a tézist, hogy a zágrábi székesegyház 1200 körüli és Halics XIII. század második évtizedeinek építészetében részt vettek esztergomi kőfaragók.

Nagy jelentőségűnek tartom azt a felkészültséget, melynek jelét Marosi a munkahelyi vita kapcsán tanúsított. Magam részéről ezeket az elővitákat előírás szerint abszolválendő feladatnak tekintettem. Ez alkalommal Mezey László professzor észrevételezett az esztergomi bazilika monasztikus jellegű építészetéről vallott felfogást és javasolta az esztergomi székesegyház szertartásrendjének feldolgozását. Az alig egy hónap múlva kiküldött végleges kézirat mintegy 10 oldalon keresztül tartalmazza már e kívánság teljesítését, mégpedig nemcsak az esztergomi, hanem az egri ordinarius megfelelő részének szövegszerű összevetésével. Ilyen hatásosan gyors munka aligha képzelhető el másként, mint hogy lényegében készen állt, csak a szerző fölöslegesnek tekintette az eredeti kéziratba beilleszteni, mert nem kapott eredményt a székesegyház jellegének vitatott kérdésében.

Nagy jelentőségűnek tartom a disszertációnak a tudományos eredményeken túl a gyakorlati munkában való hasznosíthatóságát. Már a munkahelyi vitán elmondottam, hogy a készülő esztergomi topográfia számára — remélem, Marosi Ernő közreműködésével — nagy segítséget jelent e munka. Hasonlóképpen komoly segítség a vértesszentkeresztí helyreállítás kapcsán Marosi kritikája, remélve, hogy még nem készt el azzal.

Néhány apró megjegyzés. Nem valószínű, hogy Karcsa johannita birtok volt, hanem mint azt Borevicsényi kimutatta s én is hivatkoztam rá, István királytól elnevezett esztergomi kereszties lovagrendé lehetett, ami indokolhatja az ott jelentkező esztergomi kapcsolatokat.

Véleményem szerint az esztergomi Szt. István protomartír templom capella regia. Ha csak Szt. István születésének ősrégi (1397) hagyományát tekintjük is, hogy ti. első királyunk mellette levő szobában született, ezt igazolja. Titulusa is az első templomok közé sorolja. Azért nem szerepel az exempt templomok között, mert Esztergomban, az érseki székhelyen állt.

Nehezen védhető feltevés, hogy a galileából eredne a nyugati karzat. A két építészeti funkció, még ha kibővítjük is a karzat tartalmát, aligha fedí egymást.

Jób érsek tanult Párizsban, mint azt Györffy György kimutatta Becket Tamás és Magyarország c. cikkében. A szerző más vonatkozásban idézi is ezt a tanulmányt.

Harinán állott egy kolostortemplom (innen a német neve), mint azt K. K. Klein kimutatta, s hogy ezt az adatot nem ismerjük, többször szemünkre vetették.

Az esztergomi várkapolna szentélyének páros oszlopokkal való díszítése kétségtelenül nem struktúr indíték. E helyen ilyen megoldásra nem tudok példát. Marosi elutasítja azt a javaslatomat, hogy ez a szentélykörüljá-

rónak itt téralakítás illúzióját alkotó redukciója, de újabb megoldást nem ad.

Lehetne folytatni ezeket az apró kérdésekben való bogarászást, de ez nem változtatna azon az alapvető véleményemen, hogy Marosi Ernő kandidátusi értekezése kiemelkedő jelentőségű, jó munka, melynek elfogadását a legmelegebben ajánlom a vitáulásnak. Csak azt tudom kívánni, hogy minél több hasonló felkészültségű és eredményekben gazdag munkát vitassunk meg ezen a fórumon.

ZÁDOR MIHÁLY OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Középkori, főként románkori művészetünk egyik legkiválóbb kutatója és egyetemi előadója, Marosi Ernő kandidátusi értekezésében rendkívül széles szakirodalmi, tárgyi tudásra, kutatói elemző készségre alapozva dolgozta fel a magyar romanika időszakában jelentkező gótikus fejlődési sajátosságokat, a gótika közvetlen előzményeit, a szerző által „korai gótikus építészeti”-nek nevezett stílusvonásokat, ill. emlékanyagot. Értekezésében — a témával összefüggésben és azon túlmenően — monografikus mélységű, új tudományos eredményeket tartalmazó módon dolgozta fel Esztergom legjelentősebb kora középkori épületeinek építészettörténetét. (*Első rész: Esztergom* — a Szt. Adalbert székesegyház, III. Béla palotája, Szt. István protomartír templom kronológiai és rekonstrukciós kérdései; műhelyek és hagyományok Esztergomban 1200 körül; az építkezések kronológiája, a 12. század végi emlékek stíluskérdései; az építetők. — *Második rész:* a korai gótika a 13. század elejének magyarországi művészetében (az esztergomi művészeti törekvések, stílusirányzatok Magyarország építészetében a 13. sz. elején; stílusrétegek a 13. sz. elejének magyarországi építészetében. — *Harmadik rész:* módszertani kérdések.) Tárgyalása során több részletproblémában értékes, külön is publikálható megállapításokat tesz, metodikai kérdésekben is új elveket fejt ki.

1. Általános észrevételek

1.1. Már az eddigiekből is látható, hogy Marosi Ernő a választott témán túlmenően lényegében egész XI–XIII. századi építészettörténeti-művészettörténeti problematikánkat érinti, általában új, érdemi állásfoglalásokkal gazdagítja. Aligha említhetnénk olyan jelentősebb emléket a magyar romanika stíluskorszakából, amely a disszertációban nem szerepelne, az előzményektől kezdve, nemcsak Esztergom, hanem annak egykorú és későbbi hatásaival való összefüggésben. (Karcsa, Bény, Vértesszentkereszt, Kalocsa XI., Ócsa, Jánoshida, Aracs, Gyulafehérvár, Tata, Litér, Pápóc stb.) Bátran mondhatjuk, hogy a benyújtott hatalmas tárgyi anyagban szinte két kandidátusi disszertáció (az egyik: Esztergom monográfiája, a másik: a gótikus stíluslemek első megjelenési formái a magyar romanikában és a stílusváltás kérdése), továbbá több résztanulmány összefoglalása vagy kezdeti vázlata található. Így — kissé talán a szokott formától eltérően — már előljáróban megjegyzem, hogy a *dolgozat feltétlenül eléri a kandidátusi értekezések előírt színvonalát, és formai követelményeit*, mielőbbi kiadása igen jelentős lépéssel vinné előre középkori építészettörténeti kutatásainkat, egyes megállapításai pedig vitaérlelő hatásukkal segítik elő sokat vitatott kérdések lezárását.

A tárgyalat emlékanyag fenti ismertetéséből és a választott kutatási célokból következően a stíluskorszak, amelyre a disszertáció foglalkozik, a magyar romanika korszaka. Ezen belül mutatja ki a szerző a gótikus formai hatásokat, két ágon fejtve ki a problémát: az egyiket a korai gótikus fejlődésnek, a másikat a klasszikus gótika hatásának nevezzük. Mivel a disszertáció megállapításával, néhány részletkérdés kivételével lényegében egyetértek, mielőtt a részletkérdésekre, továbbá a munka pozitívumaira, új tudományos eredményeinek számbavételére térnék, ill. az egyes kérdések vitatásával további kutatásokat javasolnék (főként a publikáció és a jövő

feladatai számára), legelőször is az említett fogalmak körüli problémákat kell felvetnem, az építész nézőpontjából vizsgálva az értekezés építészettörténeti megállapításait.

1.2. A disszertáció anyagát végiggondolva — különösen a könyv alakban történő megjelenés esetén — a mű tartalmát jobban kifejezné a következő cím: „A gótika kezdetei a magyarországi romanika művészetében (v. építészetében)”. Kétségtelenül vigyáznunk kell a merev stílushatárok megvonásával és ma már éppen annyira kézenfekvő a stílusok párhuzamos fejlődése (nemcsak a magyar romanika és gótika, de pl. a gótika és a reneszánsz művészetünk időben azonos fejlődése esetében is), mint amennyire világos, hogy minden stílus az előző stílusban fejleszti ki gyökereit. (N. B. talán nem felesleges megjegyezni, hogy itt valóban gyökérről és nem az egész fáról beszélünk.) E folyamat alapos vizsgálatára, konkrét elemzésére szép példa Marosi Ernő disszertációja. Mindez azonban nem zárja ki, hogy e stíluskorszakokat periodizáljuk, megkülönböztessük (jelenlegi szakirodalmunk egésze így épül fel) egyszerűen a domináns elemek vizsgálata alapján. Amennyiben ugyanis az építészet fejlődésének dialektikus mozgástényezőit (az anyag, szerkezet, tér és formaképzést, az utóbbin belül a tömeg, a homlokzat, továbbá az architektonikus és ornamentális elemeket, a társalmi-művészeti alkotásokat) az adott gazdasági-társadalmi rendszer által meghatározott építési igények komplex összefüggéseiben vizsgáljuk, nyilvánvaló, hogy ezek domináns jellege dönti el az adott időszak általános stíluskarakterét, periodizációs határait. Ugyanezt mondhatjuk egy adott épületről is, amely monumentális használati tárgy is lévén, nem csupán formaelemei, hanem teljes egésze (mint a művészet, a tudomány és az ipar szintézisének realizálódása) révén tartozik egyik vagy másik stílushoz. (Ezen belül természetesen lehetnek egyedi vonások és a következő stílus fejlődési csírái). Mindezek alapján javaslom pl. a mű felépítésének, ill. tartalomjegyzékének ebből a nézőpontból való átnézését, amelyből világosan látható, hogy a tárgyalat időszak nyilvánvalóan a magyar romanika időszaka, de a több mint félszáz fejezetcímbe — lehet, hogy véletlenül — a romanika szó egyszer sem fordul elő.

1.3. A fenti — nem túlzottan lényeges, inkább formai jellegű — észrevétel csupán két elvi ok miatt tartom fontosnak: az egyik okot az a probléma veti fel, amely valamenyünk kutatómunkájában, minden elővigyázat mellett is előfordul: a számos fontos tényező közül egy új, rendkívül fontos felfedezés hangsúlyozása közben gyakran háttérbe szorul a többi tényező, ami viszont a teljes kép szempontjából lenne alapvetően fontos. Így pl. más konklúziót eredményez, ha a romanikán belül kialakult egyes formaelemek, pl. a bimbós fejezetek hatásáról beszélünk a gótikus formaképzésben, és ismét más, ha ezeket egy román épületen való legelső megjelenési formáiktól kezdve a gótikus formaképzés körébe soroljuk. A szerző jól ismeri és láthatóan nagy gondnal és nem kis nehézséggel megküzdve igyekezett ezen rendező elveket figyelembe venni, így vélem azonban, hogy az építészettörténeti összefüggések tisztulásához nem lenne talán felesleges a fentiek ismételt megmondolása.

1.4. Ez a problémakör átvezet a következő, igen lényeges fogalomhoz, a „korai gótika” kérdéséhez. Jelentős új tudományos eredmény a magyar belső fejlődési sajátosságok elemzése, amelyek előkészítették azt az európai romanikában általában és — sajátos elemekkel gazdagítva — a magyar romanikában különösen. Ebből a széresen felvázolt képből talán a ciszterci műhely „híd” szerepét érzem nagyobb figyelmet érdemlőnek.

Kétségtelen, hogy két különböző gótikus fejlődési vonalról kell beszélnünk, amelyet szerző is igen helyesen határol el. A magam részéről a későbbi gótikus formaképzésnek a romanika stíluskorszakán belüli előképeit (pl. Burgundiában) idézőjelbe tett „korai gótika” megjelöléssel használok, jelezve, hogy a gótika nem ott és nem abból a fejlődési vonalból keletkezett, hanem Ille-de-France-ban. Amint a szerző is megállapítja hazánk esetében: „A gótikus művészet magyarországi átvételének ez az első szakasza aligha talált közvetlen folytatásra: nem belőle indult ki a magyarországi késői középkor művésze-

tét meghatározó gótikus művészeti kultúra" (IV. old.) A 12. század végén, 13. század elején hazánk lépést tartott az európai élvonalbeli fejlődéssel, az új áramlattal. Később ez a fejlődés megszakadt és a klasszikus gótikus fejlődés más forrásokból alakult ki. Legpontosabban talán a protogótika, vagy a pregótika, (a preromán mintájára) terminus technikus fejezné ki a lényegét: egy korábbi fejlődési szakaszon belül — többnyire elszigetelten — jelentkező, a későbbi fejlődés előképeként, de nem közvetlen fejlődési előzményként, megjelenő formaelemek feltűnését. A „korai” megjelenés ugyanis egy folyamatos fejlődés első szakaszának képzetét kelti. Különösen óvatossá kellene a „korai gótikus építész” kifejezést használnunk (V. old.) abban az esetben, ha csupán gótikus formaelemek megjelenésével foglalkozunk. (Általában megjegyzendő tehát: még pontosabb definiálást igényel a „korai gótikus” kifejezés, milyen ismérvek alapján nevezzük egy épületet, vagy az építészettörténeti fejlődési periódust „korai gótikus”-nak?) A disszertáció végén a régi stílustörténeti kategóriákról írottakban kétségkívül sok az igazság, azonban ha használjuk ezeket (és a világ szakirodalmát, továbbá a szerző is ezt teszi pl. a „korai gótika” kifejezéssel) az értelmezés kérdésében kell elsősorban tiszta képet alkotnunk.

1.5. A fogalmak meghatározásánál javasolom a „klasszikus gótika” pontosabb definiálását is, különös tekintettel a könyv alakban való megjelenésre. A disszertáció igen jelentős érdeme és új tudományos eredménye a két fejlődési vonal: a protogótika és a klasszikus gótika hatásainak elválasztása Esztergom középkori építészettörténetében, ezért különösen nagy figyelmet érdemel e kérdés. Ami a klasszikus gótika, tehát a gótikus stíluskorszak első fejlődési szakasza, magyarországi megjelenését, hatáspontjait illeti, a szerző sok új kutatási eredménnyel gazdagította ismereteinket és — úgy vélem — erre kellene a további kutatásokat koncentrálni.

1.6. A disszertáció egészének pozitív értékelése a tézisekre is vonatkoztatható, amely röviden és világosan foglalja össze a kutatás előzményeit, módszerét és az új kutatási eredményeket.

1.7. Marosi Ernő kutatási módszere, szemlélete arról tanúskodik, hogy alapos művészettörténeti felkészültsége és történeti és egyháztörténeti, liturgiai tájékozottsága mellett (l. a szertartáskönyv szerinti elemzés) az építészeti kérdésekben is járatos. Jelentkezik ez mind szemléleti, mind terminológiai vonatkozásokban. Ez utóbbi különösen jelentős értéket jelent egy építész számára, aki annyiszor találkozik ennek ellenkezőjével. Terminushasználatával mindössze három esetben nem értek egyet: „kompozita” helyett javasolom a szokásos *kompozit* oszlopfő elnevezést; a „bázis” helyett jobb az oszloplábazat kifejezés, mivel ez a szó az építészetben más fogalmakat is jelöl; a „posztamenszóna” (99. l.) kifejezés pedig az adott esetben építészeti nem elfogadható.

1.8. Általános megjegyzéseimet egy metodikai jellegű észrevétellel szeretném zárni. A szerző hatalmas szakirodalmi apparátussal és tárgyi ismeretanyaggal, az analógiák és azok további analógia-láncolatainak olyan hatalmas anyagmennyiségével dolgozik, amely egyfelől világosan demonstrálja a kandidátusi cím elnyeréséhez szükséges tudományos felkészültséget, másfelől azonban megnehezíti a mű, ill. annak fő mondanivalói megértését (különösen olyan helyeken, ahol a stílus, a nyelvezet egyszerűbb előadásmódot igényelne). Ezen anyaggrészek egy része — nyomdai előállítás esetén — tipográfiai módszerrel differenciálható vagy lábjegyzetben közölhető (l. pl. a 69—73. o., 94. o.). Az egyes motívumok közvetlen előzményei kiemelésével, az „oldalági” összefüggések háttérben tartásával könnyebbé válik az analógiák útvesztőiben való eligazodás.

2. A következőkben néhány *részletkérdésre* szeretnék kitérni

2.1. Bár a disszertáció fő témája a „kora gótikus” formaképzés problémaköre szempontjából nem lényeges, de mivel a szerző részletesen foglalkozott az esztergomi

XI. századi román, korintizáló oszlopfőkkel, annyit meg kell jegyeznem, hogy ezek, véleményem szerint, legkésőbb a XI. század végére datálhatók (így is különös, hogy az első Szt. Adalbert székesegyházból ugyyszólván semmilyen kőfaragvány nem maradt fenn!). Kétségtelen, hogy éppen az oszlopfőknek ez a csoportja — az antikizáló formaképzés különböző, térben és időben több hullámban érkező hatás-tényezői miatt — stíluskritikailag és datálás szempontjából a legnehezebben értékelhető. Nagy segítséget jelent ebben a faragástechnika vizsgálata (pl. az élesen metszett vagy tompa levélvégződés), amely eleve differenciálja e csoportot, és több más tényezővel együtt (pl. a kalatosz, a helix, a voluták, az akantuszlevelek alakja, a plasztikus vagy sík formálás stb.) bizonyos eligazodásra nyújt lehetőséget. Mindezeket figyelembe véve egyrészt világosan megállapítható, hogy ezek a fejezetek nem alkotnak egységes csoportot, tehát stíluseredetük (esetleg datálásuk) nem lehet azonos, másrészt az itáliai és a balkáni hasonló jellegű emléanyagot áttekintve, egy részüket legalábbis egyenlő súllyal tarthatjuk bizánci tanultságú kőfaragók munkájának. Egy önálló kötetet igénylő esztergomi monográfia publikálásánál, úgy érzem, ez a kérdés további kutatást, értékelést kíván. Így pl. mérlegelendő, hogy amennyiben a két eltérő plasztikájú és formaképzésű oszlopfő későbbi (28.o.) és nem más műhely alkotása miatt különbözik a csoport egyéb tagjaitól, akkor a többi oszlopfő nyilván korábbi (ami viszont XI. századi eredetűkre utal). Vagy: helyese-e a párhuzam keresése a palota és a Szt. Adalbert székesegyház oszlopfői között? stb.

2.2. Ugyancsak nem a „korai gótikus” stíuselemek magyarországi megjelenésének rendkívül fontos és a disszertációban tudományos alapossággal elemzett kérdése, hanem elsősorban a magyar romanika általános fejlődési problémái miatt érzem igen lényegesnek az esztergomi kaputípus kérdését.

Marosi Ernő e kérdésben elfoglalt álláspontja is rendkívül gondolatébresztő, újszerű megállapításaival egy lezártan ítélt tudományos kérdésben készlet gondolkodásra. Egyetértek azzal, hogy az esztergomi kapuk nem egységes formaképzés szerint készültek. Amennyiben azonban az érintett öt kaput (Porta Speciosa, kápolna, palota, lakótorony, erkély) alaposan megvizsgáljuk, egymással és a többi magyar románkori kapuzattal való összefüggéseiben, kétségkívül találunk azonosságokat és különbségeket is. Kérdés, hogy mely esetben érik el ezek ezt a mennyiségi értéket, amikor már a „típus” kategória minőségi jelzőjét használjuk. Valóban alapos, tudományos differenciálásra érdemes ez a kérdés, amely a szerző figyelemfelkeltése után, inkább kutatásra ösztönző problémát jelent, mint a korábbi kategorikus megállapításhoz hasonló, ellenkező előjélű lezárást.

Így például Intézetünkben dr. Guzsik Tamással folytatunk e témakörben kutatásokat, ő a csütörtöki templomról az Építés-Építészettudományban megjelenő tanulmányában érinti a kérdést, magam a jáki templom kapujával kapcsolatban végeztem (és végzek jelenleg is) komplex építészettörténeti kutatást a könyag vizsgálatától, kőfaragástechnikán át a történeti és stíluskritikai elemzésekig. Ami a „típus” fogalmát és az egyes kapuk közötti összefüggéseket illeti, nyilvánvaló, hogy először meg kell állapítanunk, mely architektonikus és ornamentális elemek vizsgálata alkalmas az összehasonlításra (mint pl. a béliet belső struktúrája, az abakuszok, a fejezetek, az oszlop közötti falsarok kiképzések, az oszloptörzsek, a lábazatok, ill. ezeken belül számos részlet). Megállapításunk szerint ez éppenúgy közel félszáz vizsgálati elemet jelent, mint ahogyan pl. ugyanennyi azoknak a román templomkapuknak száma, ahol az esztergomi kapukkal kisebb-nagyobb számban megegyező részleteket találunk. Ugyanakkor az is világosan látható, hogy egyes kapuzatok nem tartoznak ebbe a körbe (pl. Pécs, Székesfehérvár, Pannonhalma, Porta Speciosa, Zsámbék, ciszterci templomok az erdélyi emlékek jelentős része). Tehát az indirekt bizonyítás módszerét alkalmazva, azt látjuk, hogy az előbbi stíluskörhöz tartozó nagyszámú emlék nem jelent általános magyar stílus-karaktert, hanem bizonyos specifikumokkal, külön saja-

tosságokkal rendelkezik. Nyilvánvaló, hogy egy opponensi vélemény nem alkalmas e kérdés részletesebb kifejtésére, így csupán annyit szeretnék javasolni: ne zárjuk le, inkább most kezdjük meg ennek az érdekes problémának elemzését, szélesebb alapokon, minden tényezőre kiterjedő építészeti és történeti eljárásokra támaszkodva.

2.3. Nem egészen világos a dömösi oszlopfőnek az esztergomi figurális oszlopfővel történő összehasonlításáról írott rész, amely szerint a „12. század első harmadában faragott oszlopfő az esztergomi figurális fejezeteknek nemcsak időbeli, hanem földrajzi tekintetben is legközelebbi párhuzama. II. Béla idején Dömösön folytattak, Esztergomban pedig elkezdődhettek az építkezések”. (16.o.) Nehezen képzelhető el, hogy egy 1107-ben felszentelt (szerző szerint „részlegesen felszentelt”) templomba a későbbiek során építsenek be egy hatalmas oszlopfőt, amelynek alap vető statikai szerepe lehetett.

2.4. A jó kutatási érzék bizonyítéka a Porta Speciosa márványmunkáira vonatkozó rész, amely az anyag, a szerkezet, a technika és a stíluskritikai vizsgálat komplex módszerét alkalmazva jut el helyes eredményre (37.o.). A disszertáció bravúros művészettörténeti felkészültséggel, kiváló kutatói vénával megoldott része a Porta Speciosa szobrászi részleteinek stíluskritikai vizsgálata, a külföldi hatások elemzése (68—82.o.). Egy-egy részlete határosszefüggéseinek felvázolása nyomán az európai romanika úgyszólván valamennyi jelentős területe felvillan előttünk Emiliától, a churi dóm kriptáján a burgundiai ciszterci építészet, a genfi székesegyházon át, a németországi kockafejezetes oszlopfőik és a keresztboltozat lombard típusáig, amely egyúttal worms-i összefüggéseket is felvet. E bonyolult műhelykapcsolatok útvesztőjében otthonosan mozgó szerzőtől a továbbiakban — főként a könyv alakban történő megjelenéskor — a végeredmény, a végső konklúzió még világosabb megfogalmazását várjuk, az adott műhely általános, tipikus karakterisztikumának, konkrét összetételének megjelölésével.

Helyesnek tűnik a Porta Speciosa két periódusának elhatárolása és az új ikonográfiai értelmezés, ami — bár e területen a műszaki tudományokhoz hasonló egzakt bizonyíték nyilván nem lehetséges — az előadottak alapján a jelenleg legelfogadhatóbb magyarázatnak tűnik (114.o.).

2.5. Úgyancsak jelentős érdeme a disszertációnak a Szt. István protomártír templom építéstörténetének tisztázása, amely úttörő munkának tekinthető.

2.6. A telt leveles fejezetek elemző részhez (75.o.) szeretném megjegyezni, hogy ez az igen általános, az akantuszlevél stílizálásából származó elem valószínűleg nem a felsorolt Île-de-France-i, már gótikus épületekről került át a burgundiai kora gótikába, hanem a provenç-i romanikából (pl. Aix en Provence, 1100 k., La Charité sur Loire, S. Croix, 12.sz. közepe, S. Benoît sur Loire, 12.sz. vége, Le Thoronet, 1160 stb.). Ezek egy részében a telt leveles oszlopfő már bimbós levélvégződéssel kombinálva jelenik meg. (L. ehhez a 99. oldalon írottakat).

Úgyancsak igen általános a telt leveles fejezetek alkalmazása a magyar ciszterci építészetben (l. Kerc), jellegzetes ciszterci templomokon (amelyeket, egészükben a magyar romanika stílusorszakán belül is, a gótika előkészítőjeként tekinthetünk). Itt jegyzem meg, hogy az ún. „felső bimbójú fejezet” a telt leveles fejezetből alakult ki, külföldön és hazánkban egyaránt, a romanikán felül, főként a ciszterci építészet keretében.

2.7. A magyar romanika-kutatás szempontjából igen értékes elemzés a 11. század végén, a 12. század elején megerősödött és döntő hatással vált itáliai orientáció politikai okainak feltárása, az investitúra harcban a pápaság mellett történt magyar állásfoglalás egyenes következményeként (107.o.).

2.8. Meggondolandó Lébénynek az esztergomi emlékektől való függetlenítése (151—152.o.). A kb. 100 km távolságban, 20—30 év időtávlatban épülő templom az esztergomi kapukkal megegyező számos sajátosságot találhatunk, mind az architektonikus elemek, mind az ornamentika vonatkozásában. Mivel egy kapuzat vizsgálatánál nem bonthatjuk teljesen részeire az ornamentális kialakítást (nyilván nem faraghat minden ornamentumot más kőfaragó), az egész kapuzat karak-

terét kell elsősorban figyelembe vennünk. Ezért nem érzem megnyugtatónak pl. a freibergi Goldene Pforte-vel való analógiát (datálási okokból sem tételezhető fel a freibergi kapu hatása Lébényre).

2.9. Nagyon jó érzékkel figyel fel viszont a bécsi Michaelskirche stílus kapcsolataira, éppen a bimbós fejezetes csoport vonatkozásában (160.1.).

2.10. Szerencsés időpontban veti fel Marosi Ernő Esztergom, Pilisszentkereszt és az óbudaí feltárások kapcsán a gótika kezdeteinek problémáit (117.o.). Bár az ásató régészek publikációi még nem mondták ki a végső szót, ez anyagok egy része ismeretlen, de legalábbis publikálatlan, mégis kiváló lehetőség nyílt e hármas összefüggésben vizsgálni kérdést. S a szerző élt, és pedig kiválóan élt ezzel a lehetőséggel, annak ellenére, hogy rendkívül nehéz feladat egy művészettörténész számára a sokszor évtizedekig publikálatlan anyagok korlátai között új tudományos eredmények elérése.

2.11. Kevésbé szerencsés viszont a „13. századi szobrászat gótikus emlékei” című fejezetben belül úgyszólván az egész romanikánk figurális ábrázolásainak felvonultatása (pl. a sárkány-ábrázolások, amelyek különösen érdekesek, de a romanika szempontjából ezeket a magyar és külföldi szakirodalom (pl. Baltrusaitis) egyértelműen román ornamentika címen tárgyalja, és a szerző is jellegzetes román analógiákat sorol fel francia területről (179—180.o.). Bár tulajdonképpen az egész romanika a gótika előzménye, ill. kezdete — mint ez minden stílus esetében így igaz — mégis: a tényleges gótikus előzményekre való leszűkítés úgy vélem, a mű ezen értékeit jelentősen növelné. Ellenkező esetben ugyanis máris megkezdheti munkáját a következő, még fiatalabb generáció, hogy bebizonyítsa mi nem tekinthető „korai gótikus” előzménynek a romanika művészetében.

2.12. A választott téma, a disszertáció lényege szempontjából alapvetően fontos „A franciaországi klasszikus gótika első hatása” c. fejezet, amely széles tudományos bázisra épülve hoz újabb, érdekes megállapításokat. A kérdésnek különös aktualitást ad, hogy ma többen, különböző oldalról foglalkoznak a kérdéssel, így Marosi Ernő egy európai szinten folyó nemzetközi tevékenységet szolgál munkájának ezzel a részével. Így pl. Kaliforniában a Berkeley-i Egyetemen, a J. Bony professzor évfolyamában oktatva módomban volt néhány előadást hallani, ahol remélhetően mielőbbi publikálásra kerülő új, jelentős eredményeket is ismertetett a romanikából a gótikába történő átmenet témakörében.

2.13. A hatsüveges boltozat kialakulását általában Normandiában keressük (Caen, S. Etienne: S. Trinité). Nem tudom mennyiben nevezhető tehát az Île-de-France-i korai gótika jellegzetes építészeti vívmányának.

2.14. Rendkívül figyelemreméltóak — külön tanulmányt érdemelnének — a szerző megállapításai a vértesszentkereszt templommal kapcsolatban (336.o.). Ezek közül az emporium kérdésében elfoglalt álláspontja, a folyó műemlékhelyreállítási munka miatt is nagy jelentőségű.

2.15. További érlelést, alapos megfontolást igényelne a magyar ciszterci építészet téralkotásával kapcsolatban, a korai gótika recepcióját hiányoló állítás. A kérdés az egész ciszterci építészet koncepciójának a magyar romanikára, ill. korai (v. kora) gótikára gyakorolt hatását érinti (257.o.).

2.16. Igen jelentős a disszertációnak a nyugati karzat kérdésével foglalkozó része (263.o.). A teljes szakirodalom alapos felhasználásával egyéni meglátásokkal nyúl a kérdéshez. Esztergom mintakép-szerepének, a francia korai gótikus hatásoknak mérlegelésénél szerző figyelmébe kell ajánlanom, hogy pl. az 1061-ben alapított zselicszentjakabi kolostor is már nyugati kegyűri karzattal épült, a hazai hagyományok tehát még mélyebbek, mint ezt korábban gondoltuk.

Összefoglalva véleményemet: Marosi Ernő disszertációjában a nemzetközi és hazai szakirodalom és helyszíni vizsgálatok rendkívül széles bázisára építve új, jelentős kutatási eredményekkel gazdagította a magyar középkori művészettörténeti, építészettörténeti kutatást. Főként Esztergom kora középkori építészettörténete, a gótikus

fejlődés hazai kezdetei, a romanikán belül kialakult gótikus formaképzés első elemei, az európai romanika-kutatás szempontjából is jelentős részkutatási eredmények vonatkozásában hozott új tudományos eredményeket, amelyeket formailag is helyesen és a szükséges tudományos apparátus közlésével adott elő. Munkájának jelentőségét aláhúzza az a körülmény, hogy olyan korszakkal foglalkozott, amelynek tudományos szakirodalmi előzményei kevesebb támpontot nyújtottak, mint sok más korszak esetében. Mindezek alapján javasolom kandidátusi értékelésének elfogadását és részére a művészettörténeti tudományok kandidátusa cím adományozását.

MAROSI ERNŐ VÁLASZA

Legelső kötelességemnek érzem megköszönni igen tisztelt opponenseimnek türelmét, elmélyült elemző munkáját és legfőképpen azt a bizalmat és megbecsülést, amelyvel személyes és olykor írásban kifejtett tudományos felfogásuktól eltérő nézeteimet is fogadták. Úgy érzem, hogy éppen az ebben kifejeződő szakmai légkör ad igazi biztatást magamnak is, másoknak is, a további munkára. S hogy az előre bocsátott köszönetnyilvánítást mennyire nem csak formulának tekintem, ahhoz járuljon adalékként annak a ténynek a felidézése, amely egyben enyhíti is talán Dercsényi professzor úrnak a generációk váltakozása fölötti szelíd rezignációját. Neki személy szerint köszönnettel tartozom ugyanis azért is, hogy először irányított Esztergomba, amikor középkori szemináriumán lényegében a most vitatott disszertáció témáját tűzte feladatommul. S amint meg kell vallanom, hogy a szemináriumi munkát nem érzem befejezettnek, tartozom annak megállapításával is, hogy könnyű dolga van az olyan generációnak, amely egy dolgos előzőnek eredményeire támaszkodhat.

Tisztelt opponenseim írott véleményei szerencsére bőven adnának alkalmat arra, hogy hosszan és részletesen kifejthessem, részben a magam védelmére, részben az egyértelmű megfogalmazás érdekében, felfogásomat nemcsak a disszertációban Esztergom szemszögéből tárgyalva, s ezért a távolság növekedésével szükségképpen egyre elmosódottabban ábrázolt jelenségekről, hanem az Árpád-kori magyarországi művészet egész történetéről és a középkori művészettörténetírás módszertani, terminológiai problémáinak jó részéről is. A válasz nem végtelen terjedelme és az áttekinthetőség azonban arra kötelez, hogy a felmerült kérdések és kifogások legsúlyosabbjait vegyem sorra, és hallgatással kifejezett köszönettel nyugtazzam azokat a megállapításokat, melyekkel egyetértek, s amelyek közül a hibákra, hiányosságokra vonatkozókat a disszertáció kiadása esetén meg fogom szívelelni.

Úgy érzem, mindenekelőtt magyarázattal tartozom a disszertáció célkitűzéseiről és szerkezetéről, valamint a benne követett interpretációs eljárásról. A munka kiindulópontjál az esztergomi második székesegyház és királyi palota monografikus feldolgozását választottam, s ez a monografikus megközelítésmód alapvetően meghatározza mind a dolgozat témaválasztását, mind a benne érintett emlékek, emlékcsoportok tárgyalásának módját. Ha az esztergomi építkezések számos 12-13. századi magyarországi stílusjelenséggel árulnak is el kapcsolatot, vagy állíthatók velük párhuzamba, ezeknek feldolgozása nem történhetett a teljesség igényével. Maradt tehát az az eljárás, hogy kiragadjam összefüggéseikből az Esztergommal kapcsolatba hozható műalkotásokat, s eközben nemcsak a valóságos történeti összefüggéseket nem lehetett teljességükben ábrázolni, hanem sérlemet szenvedett az így bemutatott műalkotások integritása is: hiszen egy idegen jelenség szempontjából, analógiaként való használatuk szükségképpen csak egyoldali lehet. Aligha hiszem például, hogy az ákosi, harinai, boldvai templomok problémakörét kimeríti mellékrajzok keleti zárásának egyébként is többnyire csak alaprajzban szembevető rokonsága és általános diszpozíciójuk közösége. A kérdés másik oldalát persze az jelenti, hogy emléksanyagunk rendkívül hézagos, és így sokszor válik szükségessé, hogy egy-egy elrendezésbeli vonás vagy a farag-

ványtöredékek közötti stílusrokonság alapján általánosabb érvényű rekonstrukciós hipotéziseket kockáztassunk meg. Ezeket a hipotéziseket mindig lehet ugyan finomítani, de kielégítően bizonyítani sohasem.

De nem mondható teljesnek a monografikus szempont érvényesítése még az esztergomi épületekre nézve sem. Amíg például a második esztergomi székesegyház építészeti típusával, tér- és tömegalkotási rendszerével meg lehetőségesen bőségesen foglalkoztam, mellőznöm kellett ezt a szempontot a királyi palota esetében, ahol a lakótoronyból, palotaszárnyból és palotakápolnából álló együttest csak a meglevő épületrészek stílárius elemzése és periodizációja szempontjából vizsgáltam, és nem bocsátkoztam a királyi vár építészeti koncepciójának kérdéseibe, jól lehet ennek korszakalkotó művészettörténeti jelentőséget tulajdoníthatunk az egész magyarországi várépítészeti szempontjából. Kellő adatok híján ugyancsak le kellett mondanom az esztergomi várhegy épületegyüttesének történeti elemzéséről, és ehelyett egyes elemeivel külön-külön foglalkoztam, úgy, mintha köztűtük és a nem tárgyalt káptalani épületek, püspöki palota stb. között nem lett volna funkcionális és esztétikai értelemben is szoros kapcsolat.

A monografikus szempontok azonban nemcsak az esztergomi építkezések tárgyalásában érvényesültek. Arra, hogy a feldolgozás horizontját tágítsam, két lehetőség kínálkozott: az egyik előfeltételeiknek, összefüggéseiknek sokoldalú feltárása, a másik hatókörüknek megvonása. Ez utóbbi szempontból elsősorban az esztergomi korai gótikus műhely hatását vizsgáltam, illetve hatókörét igyekeztem megvonni. Ha tehát munkámnak első fele nagyrészt 12. századi jelenségekkel foglalkozik, és lényegében Esztergom román kori építkezéseinek, s az ezek keretében megjelenő korai gótikus stílusnak monográfiája, a második rész a magyarországi korai gótikus stílusrendenciák 1190 körül kezdődő és csak a 13. század első harmadában követett történetének nem kevésbé monografikus vázlata. A különbség a két rész között csupán annyi, hogy az első rész középpontjában konkrétan áll Esztergom, míg a második részben — olyan mértékben, ahogyan meg kellett győződnöm arról, hogy a III. Béla kori építkezés 1200 körül és után nem az egyetlen mintaképe a magyarországi művészetnek — bizonyos mértékig háttérbe szorul. De semmiképpen sem érzem a két részt két különálló és független munkának, jóllehet a két fő-rész tárgyalási szempontjai erősen különböznek egymástól. Mások voltak a rendelkezésre álló szakirodalmi előfeltételek is. Míg az első részben az összefüggések felvázolásának új kísérletét láttam feladatommak, a másodikban jobban ismert és gyakran tárgyalt emlékek kapcsolatainak bizonyos fókú átértékelése, a róluk szóló tudományos nézetek kritikája látszott a követendő helyes eljárásnak. Ezért el kell háritanom tisztelt opponenseimnek azokat az egyébként megtisztelő megjegyzéseket, amelyek szerint munkám valamiféle igényt tarthatna a 12-13. századi magyarországi művészettörténet szintetikus történeti ábrázolásának műfaji megjelölésére. Én inkább egy másik szakirodalmi műfajt igyekeztem megvalósítani: mintegy keresztmetszetében próbáltam vizsgálni az 1200 körüli mintegy emberöltőnyi időszak magyarországi művészetét, abban bízva, hogy ebben a metszetben láthatóvá válnak majd az e dátum idején eleven és működő művészi tendenciák kötegei, és érzékelhető lesz rétegződésük. Természetes, hogy a metszetben megkülönböztethető szálakat követni is igyekeztem, ameddig tudtam, eredetük irányában éppúgy, mint lefutásuk felé. Így mégis oldani lehet a keresztmetszetben nyerhető kép statikus merevségét, és bizonyos mértékig történetivé tenni. De hangsúlyoznom kell a megszorítást, mert ilyen nézőpontból történeti folyamatok teljes ábrázolásához soha nem lehet eljutni. Vitatható persze — hogy még utoljára kikaknázam a keresztmetszet hasonlatát —, vajon helvise-e éppen a gótikus komponensből elindulni, de úgy vélem, bármelyik kiindulópont választása jogosult, s az eljárás sikere attól függ, teljes-e a metszetben mutatkozó jelenségek leírása. Mindenesetre, a 12. század vége óta jelentkező gótikus kapcsolatok kérdése az utóbbi évtizedben — így Dercsényi Dezső, Entz Géza, Gerevich László

publikációiban — eleget foglalkoztatta a szakirodalmat ahhoz, hogy ez önmagában is indokolja a kérdéskörnek a gótika szempontjából való tárgyalását.

Az itt vázolt célkitűzés talán magyarázza a módszertani apparátus megválasztását is. Elemzéseim többsége mindkét részben stíluskritikai kiindulópontú, s ennek nem feltétlenül kellemese a következményei. A stíluskritikai módszer elsősorban a művészegyeniség megkülönböztetésére, a kezek elválasztására szolgál, s nem magától értetődő távolsági kapcsolatok kimutatásának eszközeként és különösen nem az stílustörténeti következtetések kiindulópontjaként való felhasználása. Ráadásul stíluskritikai szempontból értékes vonásokat nagyon nehéz megkülönböztetni típusbeli és technikai elemektől. A fűrólyuk köré komponált levélornamentika vagy az akantuszlevelek formálása például a 12. század második felének esztergomi kőfaragványain igen jellegzetes stílusvonásnak tűnik, amelyet éppen jelentéktelensége ideális stíluskritikai indíciummá tesz, s az is — de csak Esztergomon belül. Mert mikor abban a reményben kutatunk európai előfordulásai után, hogy biztos kritérium van a kezünkben, amelynek birtokában eldönthetjük a stílus származtatásának kérdéseit, kiderül, hogy az adott kőfaragótechnika keretei között bárhol előforduló technikai vonást ragadtunk ki összefüggéseiből. S a kijózanító csalódás elhamarkodott ítélettel kímél meg. Be kell valanom, nem tudom, minden megállapításom magán viseli-e ennek a kataraktikus csalódásnak a bélyegét. A másik tévedési lehetőségnek jó példája a gótikus bimbós fejezetforma, amely alighanem az egyetlen kétségtelenül korai gótikus formai lelemény — románkori előzményei csak annyi szerepet játszhattak Île-de-France-ra lokalizálható keletkezésében, amennyiben pl. az ión fejezet részes a klasszikus kompozit fejezet születésében. Így tömeges megjelenése közvetlenül vagy végső soron mindig gótikus előzményekről tanúskodik, de éppen nagy fokú tipizálása szinte reménytelenül teszi, hogy egymagában stílárius következtetéseket vonhassunk le belőle. Utalni szeretnék arra a komikus erőfeszítésre, hogy legalább két, „barázdált levelűnek” és költőibben „fészlő bimbósoknak” nevezett típust különböztessenek meg magyarországi példái között, ami egyúttal arra is felhívja a figyelmet, hogy az idegen nyelvű, különösen a német nyelvű szakirodalomban meghonosodott szinte szörszálhasogatón pontos terminus technicosokkal szemben mily nehéz és legtöbbször alkalmi az alapformák magyar nyelvű leírása.

E korlátoknak tudatában kell lennünk a stíluskritikai módszer alkalmazásakor. A 19. században és még a századfordulón is, a művészettörténeti gyakorlatban eléggé gátlástalanul hoztak összefüggésbe formai rokonságuk alapján egymástól távoli emlékeket anélkül, hogy hasonlóságuk okait, összekötetési formáit és közvetítőit kutatták volna. Talán Wilhelm Vöge munkássága és kritikai tevékenysége jelzi e korszak lezárulását, de nem a gyakorlat megszűnését. Annak ellenére, hogy stíluskritikai módszerekkel jobbra csak szomszédos régiókban lehet biztonságban kimutatni művészeti kapcsolatokat, így például Île-de-France és Champagne, Champagne és Burgundia, Burgundia és a Rhône-vidék, a Rhône-vidék és Provence vagy Bajorország és Ausztria, Szászország és Csehország között, a magyarországi művészettörténetírás mégis kénytelen távolsági kapcsolatok megállapítását is elvégezni ilyen módszerekkel. Ezen az adottságon aligha tudunk változtatni, de felesleges hangsúlyozni az így felismert összefüggések hipotetikus érvényét és állandó kritikai felülvizsgálatának szükségességét. Ezért van szükség arra, hogy a lehetőség szerint minden stílárius kérdés eldöntésében analógiák egész láncolatát alkalmazzuk, aminek eredménye egy-egy művészettörténeti fejtegetés határozottan visszataszító jellege. Az analógiák sorára alapozott genetikus és kronológiai megállapítások egyetlen logikailag kifogástalan bizonyítási módszere a számításba jövő anyagra alapozott teljes indukció. Ez azonban az emléktárgy hiányossága, továbbá a feldolgozás egyenetlenségei és hézagai miatt rendszerint kivihetetlen.

Jogosnak érzem opponensem, Zádor Mihály igényét a közvetlen előzmények megjelölésére és a genetikus összefüggések oldalágainak mellékes bemutatására. Ez

azonban nem mindig lehetséges. Objektíve is gyakran hiányoznak, vagy feldolgozatlanságuk miatt elérhetetlenek a tárgyalt formákat közvetlenül megelőző fejlődéstörténeti láncszemek, s ilyenkor bizony a fejlődés úgynevezett oldalágait kell segítségül hívunk. Másrészt viszont elvileg is kételkednünk kell abban, hogy azok a kronológiailag rendezett forma- és típus történeti sorok, amelyeket egy-egy részletformával párhuzamba állítunk, minden esetben tényleg fejlődést is képviselnek, s még inkább abban, hogy ez a fejlődés éppen az általunk kiválasztott formában kulminál. Így persze az oldalágak megkülönböztetése a fő iránytól ugyancsak tetszőlegessé válik. Hinnünk elsősorban a középkori művészet önmagában is igen bonyolult fejlődésében lehet, s ezen a folyamaton belül nem helyezhetjük el mindig egyértelműen a részleteképzést, az ornamentika egyes típusainak feltételezett fejlődését. Másfelől igazat kell adnom Dercsényi Dezső ama — kiméletesebben megfogalmazott — intelmének, hogy a stíluskritikai levezetésen átlátszó bizonyítási szándék olyan kilógó lóláb, amely a módszernek ellentmondó deduktív tendenciát árul el. Ezen a ponton rendkívül nehéz elszakadni a szakirodalomban kialakult elméletektől, sőt a formák meghatározására is csak ott van remény, ahol ennek megvannak a kutatási előfeltételei. Még tovább bonyolítja a szigorú módszerességre törekvő kutató helyzetét az a tény, hogy tiszta stílusképletek, mint pl. provence-i romanika, Île-de-France-i korai és klasszikus gótika, burgundiai romanika a minket érdeklő kategóriák közül, csak a szakirodalomban léteznek, s ott is legfeljebb csak kiragadott, paradigmának tekintett emlékekre vonatkoznak. Ezért gyakran tanulságosabbak és kihasználhatóbbak az általában határjelenségnek, eklektikus fejleménynek elismert párhuzamok.

Ilyen példaként idéztem Esztergom kapcsán azt a 12. század végi burgundiai emléksortot, amelynek legismertebb emlékei Langres, Genf, Lausanne székes-egyházai, és amelynek véleményem szerint legfontosabb előnye, hogy a magyarországi emlékekkel fellelhető ornamentális típusok és stílusjelenségek nagy része egyazon körben, az ittenihez hasonló összetételben szerepel benne. További fontos megfigyelésként regisztráltam, hogy a korai gótika burgundiai-champagne-i változata rokon formában és azonos ütemben tűnik fel ebben a régióban, mint valamivel később Magyarországon, hogy továbbá a burgundiai ciszterciták századvégi építészetiével való analógia itt is fennáll, sőt, azt is megkockáztattam, hogy Villard de Honnecourt ez irányban vezető útvonala talán már korábban kiépült műhelykapcsolatokat követ. Mivel e vidék korai ornamentális stílusa szinte amalgámként olvaszt össze burgundiai, Rhône-vidéki, provence-i és champagne-i eredetű vonásokat, az egyes elemek tekintetében jobbra megelégedtem a szakirodalom megnyugtató véleményeire való hivatkozással. A telt leveles fejezetek provence-i összefüggéseit, amelyeket egyébként a korábbi magyar szakirodalom elsősorban említett, például éppen ezért hangsúlyoztam kevésbé, mint a 12. század harmadik negyedének Île-de-France-i építészetében való előfordulásukat, amit Schlink Langres-ről írott újabb monográfiája nem emel ki annyira, mint más gótikus vonásokat. Egyébként meg kell jegyezni, hogy a telt leveles fejezetformákat csak ebben az összefüggésben, más formákkal együtt tartom jelentősnek, mivel mind stílárius, mind a faragástechnika folyamata felől nézve oly kézenfekvőek, hogy elvileg egymástól függetlenül is elképzelhetők. E példák másik jellegzetes tanulsággal is jár: a stíluskritikai eljárás során ugyanis nem mindig a legnagyobb hasonlóság kijelölte utat kell járnunk, hiszen nehéz elképzelni, hogy minden műhelyben minden feltételezhető kapcsolatot tényleg ilyen iskolázottságú mesterek is képviseltek. Különböző órási létszámú, a szélrőzsa minden irányából verbuvált műhelyekkel kellene számolnunk, ami egyszerűen valószínűtlen.

Más a helyzet a klasszicizáló jellegű korintoszi fejezetek és akantuszleveles frízornamentika megítélésével. Itt az opponensem, Zádor Mihály által képviselt és számonkért bizánci összefüggésekkel szemben, melynek egyik alapja az a híres, Óbudára vonatkozó passzus — „magistri lapicide de Graecia ducti erant” — amely azonban

Akos mester szövegének összefüggésébe tartozik, a lombardiai összefüggéseknek Dercsényi Dezső által kimutatott szálát vettem fel, a datálás kérdésében a paviai szobrászat újabb kronológiai értékelési alapján Gerevich László, majd Entz Géza javaslatait elfogadva. Emellett szól az a tény, hogy az esztergomi faragványcsoportban levélssorral díszített, állatalakos fejezet is található, s hogy ugyanennek a műhelynek a munkái között Gerevich László sikeresen azonosította egy oszlopos portál Őbudáról származó töredékeit. Mindezek az elemek inkább valának nyugati, mint bizánciai művészeti kapcsolatokra. Ugyanezt erősíti meg a fejezetek megmunkálásának kifejezetten antikizáló, melyen aládolgozott technikája. Nem véletlen, hogy a pannóniai antik hagyományok továbbélései közé sorolták őket, ha az ebből a találó megállapításból következő datálást nem is fogadhatjuk el. Egyértelműen beletartoznak abba a 11. század végétől számos európai központban: így Paviában, Milánóban, Pisában, Clunyben, Speyerben, Mainzban is megfigyelhető tendenciában, amelynek nagyon fontos eleme az antik épületszobrászati dekoráció újjáélesztése. Ez egymástól részben független törekvések közül fejezeteink leginkább a paviai, Como-vidéki és Közép-Rajnai, feltehetőleg egymás között is összefüggő példákkal árulnak el rokonságot, de hogy közvetlenül hová tartoznak, azt nem könnyű eldönteni. Eszerint valóban elképzelhető lenne keletkezésük már a 11. század végén, de ez ellen szólnak más megfontolások. A paviai emlékenyagban mindenekelőtt a Sta Maria del Popolo fejezeteinek soroza mutat későbbi dátumra. Itt nem a 11. század végétől származó hanem a későbbi csoport az esztergomi fejezetek közelebbi rokona. A Nemzeti Galériában őrzött dömösi oszlopfő bizonyosan összefügg az állatalakos esztergomi fejezetekkel. Az állatfriz stílusa éppúgy mint esztergomi rokonié, azonos fokon áll, mint az őbudai prépostságból származó parapettőredékek frizeié, s ezek fejlődéstörténeti helyzetét jól jellemezhetik a paviai San Michele nyugati kapuzatainak hasonló frizei. Ezért legvalószínűbb, hogy az oszlopfő olyan későbbi épületrészekhez, esetleg a kolostor valamelyik terméhez tartozott, amelyek II. Béla 1138-as, főként a társaskáptalan jogi helyzetét rendező alapítólevele idején épültek fel. Ilyen összefüggéseknek az alapján tételeztem fel, hogy az építkezések II. Béla idején kezdődhettek Esztergomban.

val díszített feloszlopfő, a másik a 34. számú, kapcsolt palmettásorral, fogrovattal és inda alkotta kör alakú mezőkben szőlőfürttel díszített párkány töredéke. Mindkét töredék stílusa az úgynevezett „palmettás stílus” bizáncias eredetű ornamentikájával mutat szoros kapcsolatot. A feloszlopfő levélképzése a feldebrői altemplom apszisa alatti oszlopfőn egy veszprémi oszlopfőn, továbbá Dombó és Bánmonostora faragványtöredékein talál párhuzamaira, s a palmettafríz ugyanennek a körnek jól ismert ornamentális motívuma. A datálás alapjait Tihány 1055-ös, Szekszárd 1061-es, Kaposszentjakab 1064-es és a váci székesegyház 1074 utáni alapítása jelenti. A jelek szerint azonban ezek a stíluskapcsolatok nem igénylik az esztergomi daraboknak az általam javasoltnál korábbi datálását, hiszen Nagy Sándor a 12. századra datálja Dombó építését, a 12. századi épületből származhatnak a hasonló levélképzést mutató székesfehérvári pillérfők, és főként mivel III. Ince 1198-as oklevelének tanúbizonyosága szerint Bánmonostor alapítója a II. Béla és II. Géza korában jelentős szerepet játszó Belos bán volt. E körbe tartozó faragványoknak esztergomi előfordulása azonban felhívja figyelmünket arra, hogy a gazdag plasztikus épülettagozásra Magyarországon talán először példát adó bizáncias dekorációs stílus nemcsak eleven volt még a 12. század első felében is, hanem magában Esztergomban is szerephez jutott.

klasszikus katedrálisok formakulturájától, amint szobrászati díszük is rendszerint klasszikus gótikus stílusú. A különbség elsősorban a téralkotásban, az építészeti tömeg az arányok eltérő jellegében van. Könnyen lehet, hogy a klasszikus gótika impulzusait eláruló, ismert magyarországi építészeti faragványok egy része is korai gótikus jellegű terekhez tartozott. Ezért használtam disszertáciomban a második rész főcímeként a korai gótika terminust, mert ennek a stílusnak jelenléte bizonyítható, és ugyanezért emlékeztem meg csupán alcím alatt a klasszikus gótika első hatásairól. Egyébként is úgy vélem, hogy éppen az utóbbiak a 13. század első harmadában meglehetősen visszhang nélküliek maradtak, s amikor a 13. század második felében a klasszikus gótika hullámai Magyarországra érkeznek, ez már egybeesik e stílus általános közép-európai elterjedésével.

Ha lehet, még nehezebb a romanika és a késői romanika distinkciója. Elterjedt nézetek szerint az építészettörténetben a késői romanika valójában a bordás keresztboltozatok alkalmazásával kezdődik, tehát Angliában és Normandiában például már 1100 táján. Más stílustörténeti koncepciók a normandiai vagy az elzászi típusú bordás boltozású típust „protogotikaként” tartják nyilván. Ez rendkívül kényes terminus, melynek alkalmazását szívesen kerülném, tehát a késői romanika és a korai gótika közös előzményeit jelzi. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a késői romanika a gótika fejlődésével egyidejű, vele párhuzamos, tőle nem egészen független fejlődést jelent mind az építészetben, mind a képzőművészetekben. Hangsúlyozandó, hogy fejlődést és nem számkutató jelent, s ez éppen a mi viszonyaink között is nagyon fontos. Ennek a fejlődésnek igyekeztem megragadni egyik oldalát, a gótika felől érkező impulzusokat, amelyek igen sokrétűek: leghamarabb építéstechnikai, ornamentális természetűek.

Látható tehát, hogy — a már előbb, jelzett monografikus célkitűzésnek megfelelően — célom az volt, hogy meghatározzam a korai gótikus tendenciák emlékéanyagát, hatókörét a 1200 körüli magyarországi művészetben. A romanika stílusjelenségeinek tárgyalására, ahol kellett, néhány szobrászati emlék összehasonlító elemzésére is, annyiban volt szükség, hogy megkülönböztessem a velük egyre nagyobb mértékben érkező, gótikus eredetű elemeket azoktól, amelyek a korai gótikus stílusirányzathoz sorolhatók. Ugyanez érvényes a ciszterciák építészetre is, amelynek európai emlékéanyagában 1200 táján főként a rendi szokás meghatározta épülettípusok jelenlétének egységet teremtő tényező, de emellett szükséges a túlnyomóan korai gótikus stílustendenciák megkülönböztetése a romanika emlékéanyagából.

Egyelőre nem gondolhattam a domináns stílustendenciák megnevezésére, mert meggyőződésem szerint célzerű és lehetséges is a művészeti stílusjelenségek mozgását a társadalom szerkezetéi és tudati átalakulásaival összefüggésben vizsgálni. Úgy vélem, hogy az építészet stílusát nem csak általában vett építési igények határozzák meg, s az építészeti fejlődés dialektikus mozgástényezői, melyeket tisztelt opponensem, Zádor Mihály volt szíves felsorolni, maguk sem csak egyetlen általános irányban fejlődnek. A felfogásunk közötti különbség ott rejlik, hogy én nem merném az ornamentikát és a festészet, szobrászat, iparművészet tásművészetek címszó alatt összefoglalt ágait csak az építészeti fejlődés mozgástényezőinek tekinteni, s az épületet velük együtt többnek tartom monumentális használati tárgynál. Használati érték felül jelentőségét az adja, hogy mindenkor emberi tudati tartalmak érzékletes megtestesítője is. És ezek az eltérő tudati tartalmak különböző társadalmi osztályok és rétegek által hordozott vagy preferált stílustendenciákban jelennek meg. Domináns stílusirányzatokat ezért csak meghatározott stílárius rétegeken belül tudnék megjelölni. Így szemlélve, egy, a 12. század utolsó negyedében elkezdődő, késői románkori tendenciával szemben 1190 táján az udvari művészetben a korai gótika jut dominanciához. Ugyanez az udvari művészet a 13. század első harmadában megismeri a klasszikus gótika művészetét is, majd hirtelen fordulattal néhány évtizedre visszatér a késői romanika egy másik irányzatához, olyanhoz,

amely az udvar ízlése szerint igazodó szűk réteg kivételével az előkelő nemzetségek építkezéseiben dominál, s amely éppen ezért válik a század második harmadában a falusi építkezésekig mindenütt általánosan követett normává. Ebben az időben meglehetősen töretlen tehát ismét a késői romanika dominanciája. Elnézést kérek ezért a dióhéjban összegezett tanulságért, amely természetesen semmit sem érzékeltet abból a változatos, sokoldalúan gazdag művészeti fejlődésből és emlékéanyagból, amely meghúzódik mögötte.

A társadalom szerkezetének és mozgásának a művészeti stílusjelenségekkel és ezek rétegződésével való összefüggéseit könnyebb megállapítani, mint a részletkérdésekben, egyes jelenségekben bizonyítani. Ennek oka nemcsak az, hogy az eddigi kutatások csak nagyon egyetlenül és alkalomadtán regisztráltak idevágó összefüggéseket, hanem mindenekelőtt az építetők, megrendelők, az alapítás körülményeire vonatkozó történeti forrássanyag súlyos hiányai. Még aránylag a legtöbb tanulságot a stíluskritikai úton tisztázható összefüggések kínálják: ezek segítségével elvileg nemcsak a műhelyek hatóköre tisztázható, hanem még ezek nagyságára, összetételére is következtetni lehetne. Valószínűnek látszik, hogy a korban rendszerint viszonylag kis létszámú, különösen szakképzett kőfaragókból keveset foglalkoztató műhelyek tevékenykedtek, s a kőfaragómunka részaránya, vele együtt pedig a rajzi módszerekkel való tervezés és ennek alapján az építészeti elemek előregyártása is, a 13. század elején, a gótikus stílustendenciák nyomán jut nagyobb jelentőséghez. Bizonyos, hogy a kőfaragómunkák többsége a 13. században az építészeti struktúráról viszonylag független rész-struktúra, különösen portálépítmény volt, s ez a körülmény közrejátszott abban, hogy hogy a kapuzat-struktúra néhány példától eltekintve, alapvetően megőrizte románkori jellegét. Ez kölcsönzi a 13. századi portálarchitektúrának azt az egységét, amely látszólag Esztergom vezető szerepét bizonyítja. Úgy tűnik, a portálarchitektúra struktív megoldásai annyira általánosan elterjedtek, hogy csak egyes, kivételes esetekben alkalmasak összefüggések megállapítására, s ezért helyesebb az ornamentika stílárius kapcsolatait alapul venni az egyes műhelyek tevékenységi körének megvonásában.

Ennek a kérdéskörnek véleményem szerint is legérdekesebb részlete Lébény stílárius helyzetének megítélése. Bizonyos részleteinek Esztergommal, különösen a palotakápolna ülfülke- és kapuzatfejezeteivel való rokonsága tagadhatatlan, de egyoldalú: csak egyes lébényi részletformák találhatók meg Esztergomban is. Ezért is mérlegeltem disszertáciomban, hogy talán nem Esztergom, hanem Lébény műhelye, vagy más, hasonló mestercsoport játszotta kettőjük viszonyában az adó szerepet. A lébényi ornamentika előzményeként véleményem szerint a magdeburgi szentélykörüljáró fejezetplasztikája játszik lényeges szerepet, az 1230 körüli freibergi Goldene Pforte pedig csak mint az ez időben is érvényesülő szászországi tradíciók példája szerepel. Dátuma egyébként nem eshet feltűnően távol — ha nem is a lébényi monostoralapítás aktusától, de az építkezéstől, amelynek kronológiai helyzetét Hoefelmayer-Straube például úgy jellemezte, hogy a lébényi déli kapuzaton a jáki kapuzattagolás hatását kereszte. Véleményem szerint nem minden tanulság nélkül lehetne összefüggéseket keresni a lébényi fejezetek és a pannonhalmi kriptá és szentély mindenképpen 1224 előtti ornamentikája között, ami ezt a datálást megerősíthetné. Bizonyosnak tűnik azonban a rendkívül bonyolult, sajtós struktúrájú lébényi kapuzatok magánossága.

Az építők és építetők szándékának megismerésére — gyakran a stílárius összefüggésektől is függetlenül — par excellence alkalmas eszköz az építészeti és az ikonográfiai programok interpretációja. Végezetül igen tisztelt opponenseimnek e kérdésköröket érintő megjegyzéseire reflektálnék. Tomaszewskihez hasonlóan vallottam disszertáciomban a nyugati karzatok és általában a karzatos, tornyos nyugati építmények különösen a kegyúri temetkezéssel összefüggésben igazolható reprezentatív jellege mellett vagy éppen ezzel összefüggésben, sajátos liturgiai jelentőségüket. Nem általában, hanem mindenekelőtt az esztergomi, lébényi előcsarnokkal és a szépseshelyi, feltű-

nően mély terű karzattal kapcsolatban utaltam a bencés consuetudókban galileának nevezett előcsarnokkal való összefüggésre. Mindenesetre a 11. század óta kimutatható, kétszintes, gyakran oltárt is magába foglaló karzattól és boltozott bejáratú térből álló nyugati épületrészek programjában is megvan a galileák állandó eleme: az emeleten, a templom nyugati falánál vagy a toronyban álló, rendszerint az arkangyaloknak szentelt oltár. Az előcsarnokok programjának kétségtelenül ez a leg-állandóbb eleme, míg építészeti megoldásuk rendkívül változatos, aligha tipizálható. Nem tartom lezártnak a nyugati karzatok kérdésének kutatását Tomaszewski kitűnő tipológiai áttekintése után sem, mivel a típus európai kapcsolatai nyilvánvalóan nem tekinthetők tisztázottnak lényegében egyetlen regensburgi utalással. Addig is, míg e téren előrehaladás történik, megfontolandónak tartom legalább a változatos megoldások egy része szempontjából a szerzetesi építészeti szerepének mérlegelését éppen azért, mert monostoregyházakról van szó.

Ugyancsak az építészeti programot érinti a redukció kérdése. Véleményem szerint az egyhajós típusok sem Bozók, sem Jánosi, sem Bény esetében nem vezethetők le a bazilikák redukciójából, hanem a hasonló típusú épületek ugyancsak nagy középkori tradícióba állítandók. Az esztergomi palotakápolna pedig ezen felül még más műfaji körhöz, a palotakápolnák típusához tartozik, amelynek a késői középkorig gyakori velejárója a két, szimmetrikusan elhelyezett oratórium. Ezért nem tartom kielégítőnek az esztergomi kápolnaszentély kettős oszlopainak redukált szentélykörüljáróként való értelmezését, amely ráadásul még anticipálja az illuzionisztikus téralkotási elvet is. Ezért inkább a picardiai, champagne-i építészeti gyakori galériás faltagolásának struktív megoldásaival próbáltam magyarázni az esztergomi motívumot. Megjegyzendő, hogy ezek között kettős oszlopos példa is van: a laoni székesegyház kereszthajó-kápolnáiban.

Azt hiszem, nemcsak egyéni véleményem az, hogy a korai gótika esztergomi megjelenésének okait vizsgálva alapvető forrásértéke is van a Porta speciosa ikonográfiai programjának. Hangsúlyozni szeretném, hogy az inkusztaációs dekorációt készítő mesterek azonosak a korai gótikus épületrészek, köztük a palotakápolna kőfaragóival, így ugyanaz a stílus, amelyet Maas-vidéki rokonsága alapján ragadhatunk meg a képzőművészetben, korai gótikát jelent az építészetben. A program értelmezésében nem olyan nagy különbség választja el az én verziómat Dercsényi Dezsőtől, mint az kritikájából kitűnik. Mindekelőtt a Nikopoia, sedes sapientiae vagy Regina angelorum megjelöléssel illelhető Mária-ábrázolást ebben a korban nem tekintem bizantinizmusnak, — ellentétben Bogayval és Radojčić-csal — mert tudom, hogy az ephesosi zsinat idejétől Nyugaton is elterjedt és ugyanabban a jelentésben mint Keleten. Jellegzetesnek tartom, hogy a végső soron a Szent István legendákra visszamenő felajánlási jelenet olyan kibővítést nyert Szent Adalbert alakjával, és a teljesen önálló szövegekkel úgy

értelmezték, hogy végeredményben alapvetően eltér a Hartvik-legendától. István szövege így hangzik az esztergomi timpanon írásszalagján:

„Suscipe virgo pia mea regna regenda Maria”, míg a Hartvik-legendában István így könyörög:

„Regina celi, reparatrix inclita mundi, tuo patrocinio sanctam ecclesiam cum episcopis et clero, regnum cum primatibus et populo subpremis precibus commito, quibus ultimum vale dicens, manibus tuis animam meam commendo.” A két szöveg tartalmának legfontosabb különbsége az, hogy a Hartvik-legendában mind az egyházat, mind az országot felajánlja, míg az esztergomi timpanonban a felajánlás tárgya: „mea regna”. És Mária mondja ki a Castrum uralma alá tartozók különbségét a Basilica alá rendeltéktől: „Suscipio servanda tuis, si iura sacrorum summat Adalbertus, sicut petis”. Egyébként Walter Cahnnak disszertációjában még nem idézett tanulmánya igazolta, hogy a párizsi Notre-Dame Szent Anna-portáljának timpanonja is regnum és sacerdotium szimbolikus szembesítését ábrázolja. Így az esztergomi timpanon ha nem is a párizsitól függő, de vele azonos témát önállóan feldolgozó kompozíciónak bizonyul. Ezért természetesen nem valamely esemény megörökítésének tartom az esztergomi timpanon ábrázolását — ez tényleg túlzott aktualizálás lenne — hanem valóban aktuális politikai probléma szimbolikus megjelenítését látom benne.

Végezetül megköszönöm opponenseimnek azt a beható és lelkiismeretes elemző munkát, amellyel munkám számos hiányosságára hívták fel figyelmemet, és a korrekciókon kívül nem egy esetben felfogásom tudatosítására és világosabb megfogalmazására készítettek. Köszönöm megértő segítségüket mindazoknak, akik munkámat egyes — nemegyszer publikálatlan — emlékek hozzáférhetővé tételével, kutatásaim segítségével, tanácsaikkal vagy kritikájukkal támogatták. Köszönöm a disszertációm előzetes vitája során kapott értékes kritikákat, tanácsokat, kiegészítéseket, és hálával tartozom a disszertáció készítése idején két munkahelyemen, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Tanszékén és a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjában a vezetőimtől, kollégáimtól kapott ösztönzésért, bibliográfiai és technikai segítségért, érdeklődésért. Kérem a tisztelt bíráló bizottságot, méltányolja a disszertációmba foglalt új kutatási eredményeket úgy, mint amelyek nem öncélúan, a kandidátusi fokozat előfeltételként új eredményeket megkövetelő előírás beteljesítése érdekében születtek, hanem objektív összefüggések felismeréséből erednek.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Marosi Ernőnek a művészettörténeti tudományok kandidátusi fokozatot adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság Marosi Ernőt 1977. február 17-i hatállyal a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

VOIT PÁL HETVEN ÉVES

Pályája kezdetén eljegyezte magát a magyar építészettörténet, belsőberendezés és iparművészet kutatásával. Az egri székesegyházról írott egyetemi doktori disszertációja (1934) után témaválasztása nem maradt csupán a 19. századnál és az építészethoz, mint pl. az egykori Marci-bányai palotáról írott tanulmány. 1937-től az Iparművészeti Múzeum gyakornokaként érdeklődött minden iránt, ami arra érdemes, szép és nemes. Publikált olasz reneszánsz majolikáról, a Procopius-gyűjtemény bútoraival, „Egy régi pesti patikáról, de pl. a városmajori templom modern üvegablakairól is. Előadásokat tartott itthon és külföldön, többek között a magyar motívumkincséről; megismerkedett jelentős hazai gyűjtők és műkereskedők anyagával, mely által sokban hozzájárulhatott a magyar műtárgyvédelemhez, s a múzeum anyagának gyarapításához. Közben megírta nagysikerű, maig ható művét, a „Régi magyar otthonok”-at (1943), amely leginkább újszerű, komplex látásmódjával, szép tiszta magyar nyelvvezetével bővítette el olvasótáborát.

Voit Pál szereti a vidámságot, igényli a társaságot. Ebben az időben baráti szálak fűzték egy művészekből és művészettörténészekből álló asztaltársasághoz, de közülük is különösen a Vele egy szobában dolgozó dr. Mihalik Sándorhoz. Műtermeket látogatni, üszni és Pest—Budán barangolni jártak együtt. Antal Károly szobrászművésszel Rómában barátkozott össze; néhai dr. Borsó Béla német szakos kollégista társával — aki Hans Seybold követi beszámolóját adta közre Mátyás király esküvőjéről — pénztelen egyetemistaként gyalogolták végig az osztrák öt-tavak vidékét. A kedves emlékü Vécsey Jenő zene-tudóssal már a német megszállás alatt éhező Bécsben ismerkedett össze, ahol Voit előadást tartott a Collegium Hungaricumban. Kisgyermekkoruk ott felfedezett közös szendrői emléke — hogy a borsodi asszonyok egykoron mindkettőjüket úrficskák-nak szólították — szintén összefűzte őket, s egymást idősen is, kedveskedve így szólították. A háború utáni lapostárcájú éveken budai füstös kiskocsmákba jártak együtt borozva beszélgetni. Társasága többi tagjával — mint mesélte — nyáron inkább a Mignon kávéházban, a hidegebb hónapokban az irodalmi jellegű Centrál kávéházban találkoztak össze: Csorba Géza, Farkas Ferenc, Farkas Sándor, Grandtner Jenő, Huszár Lajos, Ispánki József, Madarassy Walter, Mihalik Sándor, Pátzay Pál, Vilt Tibor, Zakariás G. Sándor és még sokan mások.

Napközben nagy energiával szervezte és talpalta össze a romos múzeum újjáépítéséhez szükséges támogatásokat; a nehezen megszerezhető pénzt és anyagot, s hamarosan megnyitotta „Az Iparművészeti Múzeum remekművei”-ből rendezett chefs-d’oeuvre bemutatót majd 1947-ben — az általa frissen szerzett, nagy jelentőségű „Medici kárpitok” kiállítását a díszteremben. Ez volt a mai értelemben alkalmazott didaktikus módszer első példája, országos viszonylatban. Ezt követte az „Új szerzemények” kiállítása már a helyreállított üvegcsarnokban. S ha gyűjtőtevékenységről van szó, feltétlenül kiemelkedő fontosságú a francia barokk bútorgyűjtemény európai rangú, jelentős részének; a Wartha Vince-féle kerámia-anyagnak, valamint dr. Fetti Ottó sokrétű magángyűjteményének megszerzése.

1946-ban nevezték ki az Iparművészeti Múzeum igazgatójának és ugyanez év elején — a felszabadulás utáni első között — egyetemi magántanárrá habilitálták. Nemcsak akkor volt résen, amikor a háború viszontagságai közepette Budáról a múzeumba átköltözve — dr. Domanovszky Györggyel együtt — személyes jelenlétével is védte a múzeum pincéiben elrejtett műtárgyanyagot, hanem új pozíciójában is. Hivatalos megbízásból járta az országot társaival, hogy pusztuló mű értékeket felmérje. Közben kiviteli szemlék őzönét végezte az akkor még igen kis létszámú gárdájával, hogy visszatartsa az országban, vagy megvásárolja azokat a pótolhatatlan műtárgyakat, amire az akkori rendelkezések lehetőséget adtak. Ő indította meg a nagytényi kastély megszerzésének ügyét is.

Múzeumszervező építő munkája csonka maradt. A váltás évének kérelhetetlen keze 1949-ben kiemelte az Őt megillető helyről, miként a többi országos múzeum megbecsült igazgatóját is. Vágyódását a szeretett műzeumi munka iránt — a megpróbáltatások éveiben — abban élte ki, hogy otthon emlékezetből és elméletben, papirosra kiállításokat rendezett.

Mikor a budai vár feltárasainál sikerült ásatási segéd-munkát kapnia, cserépleletek válogatása közben feltűntek neki azok a félkész csempék, amelyek a „Mátyás majolika műhely” felfedezéséhez vezettek. Erről Holl Imrével közösen tanulmányt, majd a magyarországi kályhacsempéket összefoglaló, több nyelvű kötetet jelentetett meg, amelynek igen elismerő külföldi visszhangja volt. Reneszánsz tanulmányai közé tartozik a „Modenai számadáskönyvek” esztergomi és budai vonatkozásairól írott munkája és a „Műhely a Via dei Servin”, amelyben egyébként a nyírbátori stallum mesterét fedte fel.

1954-ben az „Enciklopédia”-hoz került szerkesztői minőségben. Ő kezdeményezte a Művészettörténeti ABC kiadását, melynek összeállításában és megírásában nagy részt vállalt. A négykötetes, elismerten magas színvonalú Művészeti Lexikon valóságos irányító szerkesztője is Ő volt, aki a címszavak nagy részét meghatározta, a megfelelő munkatársakat kiválasztotta, a végzett munkát átvette és elsőként olvasta el. Mozgató rugója volt ennek a fontos munkának mindaddig, amíg dr. Lajta Editnek át nem adta, hogy 1960-ban az Országos Műemléki Felügyelőség Tudományos Osztályán kinevezett helyre, dr. Fintz Géza mellé kerüljön. Ott széles látókörével és közvetlenségével népszerűsége tette szert, jó kollégákra és barátokra lelt.

Előtte és közben évekig járta Pest megye falvait, majd Heves megye községeit szerény és lapos váltáskával, melyet végül is kitöltöttek igen gondos feljegyzései a műemléképületekről, kastélyok és templomok festményeiről, berendezési és felszerelési tárgyairól. Ekkor már azon középgenerációhoz tartozott, amely teljes biztonsággal vállallhatta a legkülönbözőbb művészeti ágak, műfajok korrekte leírását, pontos meghatározását. A Heves Megye Műemléki Topográfiájának létrehozásán 20 évig szívósan fáradozott. Lelkes munkaközösséget toborozva maga köré, három impozáns kötetben adta közre a művet, melynek oroszánrészét — sok újítást bevezetve — ő maga írta. Lényegében e munka művészettörténeti bevezető-



1. Ispánki József: Voít Pál 1936. (érem, MNG)



2. Ispánki József: Voít Pál (éremhátlap MNG)

jét, az egri barokk művészet összefoglalását nyújtotta be disszertációként a Magyar Tudományos Akadémiára, amellyel a kandidátusi fokozatot elnyerte. (1967).

Mintegy tíz éven át tartott előadásokat az 1960-as évek táján az Eötvös Loránd Tudomány Egyetem művészettörténész hallgatóinak, magyar és európai iparművészetről. De gyakran ismertette kutatási eredményeit a Régészeti—Művészettörténeti Társulat esti ülésein is, ahol — néha tudományos vitákra készítve is — mindig új témákkal lepte meg hallgatóit.

Mikor az ÖMF-ben dolgozott, főleg Egerben gyűjtötte anyagát, de lehetősége nyílt néhány más hivatalos útra is az országon belül. Viszont számos magánutat tett külföldön, ahol megfigyeléseket végzett és felismerésekre tett szert a magyarországi barokk építészet párhuzamait illetően. Építészettörténeti és levéltári kutatásokat folytatott: izgatottan kereste mindig az emberi — művészi kapcsolatokat, a külföldi és hazai, avagy a hozzánk eljutott áramlatok, művészek és alkotásaik között. Változatos és szép példái ennek: a „Tervek, mesterek és a mű, amely a barokk építészeti munkaszervezetre világít rá; az egri Minorita templom; a győri Karmelita és az egri Extrinitárius templom; a majki kamalduli remetesség. Beleszólt Fertőd vitatott építéstörténetébe is. Írt és Rómában előadott Borromini hatásáról a magyar építészetre, sőt felismerte és írt a távoli francia építészet hazai tükrözéséről. Számos barokk építészeti tanulmányában ismeretlen anyagot, Pilgram, Fischer von Erlach, Hildebrandt terveket sorakoztatott fel. E témakörből előadott a budapesti XX. Művészettörténeti Kongresszuson. Munkái kedvező külföldi visszhangra találtak, munkásságára felfigyeltek, témái követőkre leltek úgy itthon, mint Közép-Európában, kollégák és tanítványok körében, akiknek kérdései elől soha nem zárkozott el.

Hosszú adatgyűjtéssel nagy munkát fektetett kedvelt építészeről, az osztrák Franz Anton Pilgramról írott mo-

nográfiájába. Ezt, a művészettörténeti tudományok doktora fokozat elnyeréséért (1978) nyújtotta be a Tudományos Akadémiára, sikerrel. Német nyelvű megjelenése már csupán kiadói előkészítésen múlik. Az Akadémia felkérésére több ízben opponensi feladatot látott el.

Több mint húsz éve sorozatszerkesztője a Corvina Kiadó többnyelvű, népszerű „kis iparművészet” kötet-sorozatának. Témákat és szerzőket javasol, szinopsziseket bírál biztos ítélettel. A legtöbb kéziratnak ő a hivatott, nem kertelő lektora is.

A kifinomult ízlésű és ítélőképes művészettörténész szívélyes házigazda is, aki kedveli a humort és az ifjúságot maga körül. Adottsága, hogy kellemes légkört tud teremteni, s abban számára minden kitüntetésnél többet jelent barátai, kollégái, tanítványai ragaszkodása. Ezért, az Őt ma is gyakran felkeresőknek mindig készséges tanácsadója is.

Töretlen tennivágyása állandóan újabb tervekre készíti, s azok megvalósítására céltudatosan törekszik. Irányításával és szerkesztésében sok-sok szerzővel most készül a „Régiségek könyve” című hasznos és hézagpótló mű; valamint kiadás előtt áll az „Elmúlt időkéből” című memoár jellegű kötete, amely Bartók Béla anyai ágának — a Voít család érdekes sorsú felmenőinek — állít emléket.

Soron következő feladatának tartja a magyar iparművészet történetének korszerű, s oly régóta hiányolt összefoglalását „Magyar régiségek” címen. Ehhez, a még rengeteg időt, tájékozódást kívánó hatalmas munkához — amit szakemberek, olvasók, tanítványok és kiadók dr. Voít Páltól várnak — kívánok tisztelt és szeretett nesztorunknak sok türelmet, erőt és kitartó jó egészséget!

Héjjné Détári Angéla

BESZÁMOLÓ A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT 1977—78. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL

Főtitkári beszámolómban a Társulat két, eredményekben gazdag évről kell számot adnom. A két év legjelentősebb eseménye a Társulat 100 éves fennállása alkalmából rendezett jubileumi ünnepségek előkészítése és lebonyolítása volt.

A legutóbbi közgyűlésünket 1977. május 2-án tartottuk, melyen az 1976. évi működésről szóló beszámolókon kívül sor került a Társulat emlékérméinek kiosztására. Eredményes munkásságukért Kovrig Ilonát Rómer-éremmel, Wessetzky Vilmost Ipolyi-éremmel, Makkay Jánost Kuzsinszky-éremmel, és Batári Ferencet Pasteiner-éremmel tüntettük ki. A közgyűlésen hangzott el Aradi Nóra, „A spanyol polgárháború és a nemzetközi képzőművészet” c. előadása.

1977-ben különböző rendezvényeinken összesen 30 régészeti, művészettörténeti és iparművészeti előadás hangzott el. A szokásos havi felolvasó ülések száma hat volt. Ezeken kívül megtartottuk az évi ásatási beszámolókat, melyen öt tagtársunk ismertette a legújabb régészeti feltárásait. „A honfoglaló magyarok művészete és hitvilága” címen tudományos ülésszakot rendeztünk a TIT Régészeti Szakcsoportjával közösen, melyen a szakterület négy kutatója tartott előadást a téma legfrissebb eredményeiről. Egyik felolvasó ülésünk keretében megemlékeztünk az aquincumi múzeum volt igazgatójának, Nagy Lajosnak 80 éves születési évfordulójáról. Az évi vándorgyűlést a Csongrád megyei tanács és múzeumi szervezet meghívására Szegeden rendeztük meg. A vándorgyűlés előadásai a megye régészeti és művészettörténeti kutatásának állásáról adtak keresztmetszetet. Megismerkedhettek a résztvevők a megye múzeumaival és az ópusztaszeri újabb feltárásokkal is.

Az év folyamán a Magyar Tudományos Akadémia jelentős anyagi és erkölcsi támogatásával megkezdtük a jubileumi ünnepség előkészítését, szervezését. A vezetőségi és választmányi üléseink fő témája a tervek összeállítása és az előkészítő munkálatok voltak. A vezetőség öttagú szervezőbizottságot jelölt ki a szervezéssel és a lebonyolítással kapcsolatos teendők intézésére.

1978. évben a társulati élet a hagyományos keretek között zajlott. Az év folyamán hét felolvasó ülésen, valamint a többi rendezvényen összesen 41 előadás hangzott el. A szokásos évi ásatási beszámolókon hat tagtársunk ismertette újabb kutatási eredményeit. A két tudományos ülésszak közül az egyik a magyarországi kora vaskor történeti kérdéseivel, míg a másik a trák kultúrával és művészettel foglalkozott. Ez utóbbit a Szépművészeti Múzeummal közösen rendezték bolgár kutatók közreműködésével a budapesti trák kiállítás kapcsán. Évi vándorgyűlésünket a Hajdú-Bihar megyei tanács és múzeumi szervezet meghívására Debrecenben rendeztük meg. Az első nap tíz előadás foglalkozott a megye régészeti és művészettörténeti problémáival, majd kétnapos autóbuszkirándulás keretében a megye régészeti, művészettörténeti emlékeivel, illetve múzeumaival ismerkedhettek meg a résztvevők. A Társulat vezetősége és tagsága nevében ezúton mondok ismételt köszönetet Csongrád és Hajdú-Bihar megye tanácsainak és múzeumi szervezeteinek a vándorgyűlés sikeres lebonyolításához nyújtott értékes segítségükért és a szívélyes vendéglátásért.

1978. szeptember 19—20-án jubileumi ülésszak keretében emlékeztünk meg a Társulat fennállásának 100 éves évfordulójáról. Az ünnepségekre az MTA támogatásával a külföldi társszervezetek vezetőit és neves külföldi kutatókat is meghívtunk. A jubileumi közgyűlésünket az MTA II. Osztálya nevében Mócsy András akadémikus nyitotta meg szép számú érdeklődő jelenlétében, majd Entz Géza elnök foglalta össze a Társulat 100 éves történetét. Az ünnepi ülés keretében került sor a Társulat életében több évtizede tevékenykedő kutatók tiszteletbeli taggá választására. Az elnökség és a választmány határozata értelmében az időközben elhunyt Fenyő Iván, valamint Huszár Lajos, László Gyula és Zádor Anna tagtársainkat választottuk tiszteletbeli tagokká. Az ünnepi közgyűlés befejezéseként osztottuk ki a Társulat jutalomérmeit is. Patay Pál és Szilágyi János György Rómer-érmet, Aggházy Mária Ipolyi-érmet, Cs. Soós Ágnes Kuzsinszky-érmet, F. Tóth Rózsa és Prokop Mária Pasteiner-érmet kaptak. A közgyűlést követően az MTA II. Osztálya és a Társulat vezetősége fogadást adott, melyen az Akadémia részéről Szentágotthay János, az MTA elnöke, Kőpeczi Béla főtitkárhelyettes és Mócsy András akadémikus is megjelent.

A centenárium alkalmából rendezett tudományos ülésszakon hazai és külföldi kutatók a „Nemzetközi együttműködés problémái és lehetőségei a régészeti és művészettörténeti kutatásban” c. téma keretében tartották meg nagy érdeklődés mellett előadásait. Magyar részről Garas Klára akadémikus és Füleper Ferenc alelnökünk a 17—18. századi közép-európai barokk művészet kapcsolatait, illetve a pécsi római kori feltárások eredményeiről tartottak előadást. A jubileumi ünnepségek gazdag programját a Magyar Nemzeti Múzeumban rendezett fogadás, múzeumlátogatások, s a vendégek részvételével rendezett egész napos dunakanyari kirándulás egészítette ki. Az ünnepségek szervezése és lebonyolítása zökkenőmentes volt. A Társulat vezetősége nevében hálás köszönetet mondok mindazoknak, akik támogatásukkal, odaadó munkájukkal hozzájárultak ahhoz, hogy ezt, a Társulat életében jelentős állomást méltó keretek között ünnepelhettük meg.

Az évfordulóról több megemlékezést közöltek a tudományos folyóiratok és a napilapok is. Az ünnepi alkalomra a II. Osztály Közleményeiben megjelent Jakabffy Imre és Kovács Tibor tanulmánya a Társulat 100 éves történetéről, melyet valamennyi tagtársunknak megküldtünk.

Az elmúlt két év munkájának ismertetésekor csak röviden kívánok megemlékezni az egyéb munkákról, feladatokról. A vezetőség rendszeresen, évente általában három alkalommal vezetőségi üléseken tárgyalta meg a soron következő feladatokat, a társulati élet problémáit, melyekről minden esetben tájékoztattuk a választmány tagjait is. Az MTA II. Osztályának tudománypolitikai irányítása és útmutatása mindenkor nagy segítséget nyújtott a vezetőség munkájához, s különösen gyümölcsöző volt a kapcsolat a jubileumi ünnepségek szervezése és rendezése alkalmából. A társulati munka keretében kell megemlékeznünk a kelta corpus szervezési munkálatairól, melyek tervszerűen haladtak s a teljes dunántúli kelta anyag feldolgozása elkészült.

Szomorú kötelességemnek teszek eleget, amikor a Társulat elmúlt két évben elhunyt tagjairól emlékezem meg. Fájón érintett tiszteletbeli tagunk, Fenyő Iván tragikus halála, valamint a Társulat lelkes támogatóinak, Kéry Lajosné, Passuth László, Reményi József és Szabó János távozása körünkől. Emléküket kegyelettel őrizzük.

Beszámolóm végén idei munkánkról s további feladatainkról csak röviden kívánok említést tenni. Rend-

szeresen tartjuk felolvasó üléseinket, a vándorgyűlésünket az idei évben Tolna megyében rendeztük meg. Terveink között szerepel újabb tudományos ülésszakok megrendezése, a kelta corpus munkálatainak folytatása, s sor kerül az alapszabály kisebb mértékű korszerűsítésére is, melynek előkészítését megkezdtük, s a jövő évi közgyűlés elé kívánjuk terjeszteni.

Soproni Sándor

KOÓS JUDITH: „STYLE 1900”. BUDAPEST, 1979.

Koós Judith érdekes — úgy is lehetne mondani — divatos témával jelentkezett, amikor kéziratának „Style 1900” (Az Art Nouveau-Jugendstil, Secessio iparművészete Magyarországon) címet adta. Tárgyválasztása még csak opportunusnak se mondható, hiszen kandidátusi értekezése Kozma Lajosról szólt, s akkor monográfiájában sokat foglalkozott a századelő iparművészeti, alkalmazott grafikai törekvéseivel. Elmondható, hogy Koós Judith bizonyos mértékig megelőzte korát, már akkor kezdett a szecesszióról publikálni, amikor az efféle foglalatosság nem volt „szalonképes”. A közérdeklődés, a tudományos figyelem sok vonatkozásban igazolta Koós Judith negyedszázada felvázolt munkaprogramját, így hát most, amikor nagyszabású összefoglaló művet írt a századforduló iparművészetéről, biztos sikerre számíthat a könyvpiac.

Témájának felvetése, alapos kidolgozása feltétlenül indokolt. A századforduló művészetének története minden vonatkozásban határozott figyelmet érdemel. Amit manapság új törekvéseknek, felfogásbeli és funkcionális korfordulónak tartanak, az valóban a múlt század végén, századunk elején jelentkezett először félreérthetetlen formában, akkor tette első kezdeményező lépéseit. Az az emberöltőnyi időszak, amikor a gazdasági, szemléleti, társadalmi fordulat bekövetkezett, a kapitalizmus szükségzerű válsága, az alkotó munka területén mindenütt és egymással összefüggésben új és korszerű feladatokat kerestek az érzékeny ítéletű tehetségek, s ezekre a megváltozott problémákra megfelelő megoldásokkal próbáltak válaszolni. Koós Judithnak tehát rendkívül szerteágazó kutatásokat kellett végeznie ahhoz, hogy választott tárgykörében hitelesen tudja rekonstruálni a bekövetkezett eseményeket, folyamatokat. A századforduló iparművészetére vonatkozó munkáját általános művelődéstörténeti kitekintéssel készítette el, olyan összképet rajzolt fel, hogy az a történészeknek, irodalomároknak, a különféle diszciplínák művelőinek egyaránt hasznára legyen.

Koós Judith eddigi publikációihoz hasonlóan ezt a komplexitást ebben a dolgozatában is érvényesítette. Azért sikerült a magyar szecesszióról szintetikus monográfiát készítenie, mert korábban már magvas részlettanulmányokat publikált Horti Pálról, Dékány Árpádról, Toroczkai Wigand Ede-ről, a Magyar Art Nouveau üveg-ről, stb. Előmunkálatai summájaként nagyvonalú egységbe foglalta össze kutatásainak eredményét, s így elmondható, hogy egyéni tudományos ambícióin túl jelentős szolgálatot tett a műtörténelem tudományának. Kéziratának közreadásával nemcsak a közönség kap kézhez egy korszakfeltáró és hézagpótló kiadványt, de a szakma művelői, különösen a készülő magyar művésztörténeti kézikönyv megalkotói is haszonnal forgathatják majd lapjait munkájuk közben.

Koós Judith könyvének megjelenése, szövegének, képanyagának reprezentatív nyomdai kivitele általános sikerrel kecsegtet, a monográfia tárgyköre, feldolgozásának alapossága, a kor egyetemes törekvéseinek a felidézése egyaránt széles körű érdeklődésre tarthat számot. A szerző imponáló szakirodalmi apparátussal, sokirányú kitekintéssel, művészettörténeti hűséggel idézte fel a századforduló „új művészetének” a lényegét, az akkor bekövetkezett stílári, ízlésbeli, gondolkodásbeli változásokat, s így hiteles tablót rajzolt fel az iparművészet fejlődésének egykori állapotáról. Írásművében a tudományos komolyság érekléltő művelődéstörténeti áttekintéssel párosul, ám az adatok bőségének a közlése se rontja a szöveg olvashatósságát. Kétségtelen, hogy a dolgozat több irányú intellektuális igényt is kielégít, a szakszerűségnek és a közművelődésnek egyaránt eleget tesz.

A Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatát minden elismerés megilleti azért, hogy ezt a kötetet ilyen igényes formában, színes táblákkal, gazdag illusztrációs anyaggal jelentette meg.

Pogány Ö. Gábor

A SZABADSÁGHARC KILENC NAGY CSATÁJA. THAN MÓR CSATAKÉPEI.

Magyar Helikon, Budapest, 1978

A Magyar Helikon kiadó ismét egy szép kiadvánnyal lepte meg a közönséget. A Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának legtöbbet forgatott darabjai közé tartozó Than-csatáképek válogatott 14 lapját az eredetiekkel közel azonos méretű, színes reprodukcióban tette közzé. A vízfestmények az 1849-es esztendő kilenc jelentős csatájának részleteit ábrázolják: Kápolna, február 26—27. Szolnok, március 5; Tápióbicske, április 4; Isaszeg, április 6; Nagysalló, április 19; Komárom, április 26; Budavár bevétel, május 21; Komárom, július 2; Vác, július 15—17. Annak ellenére, hogy a kötet, címének megfelelően, művészi alkotások publikálására vállalkozik, mégsem művészettörténeti kiadvány. A csataképek mellett egykorú szöveget talál az olvasó: korabeli hivatalos hadijelentéseket és a csatákban részt vevő katoná-

tisztek visszaemlékezéseiből vett részleteket (Görgey Artúr és István, Klapka György, Leiningen-Westerburg Károly, Máriássy János). Ilyen módon a csataképeken megragadott egy-egy mozzanat mellett a csaták egészéről is kapunk információkat, de a különféle szempontú ábrázolások révén az olvasó maga is szinte résztvevőjévé válik az izgalmas eseményeknek.

Kép és szöveg tanulságának összevetése a történeti rekonstrukció elfogadott és korszerű módszere, de emellett az olvasót is kritikai tevékenységre serkenti. Az egyes képekhez fűzött konkrét megjegyzések (Barczy Zoltántól) és a jegyzetanyag (Katona Tamástól) a mai tudományos álláspontot hivatottak képviselni. A könyvet a résztvevők rövid életrajzát közlő névmutató egészíti ki. A római számokra történő utalásokat azonban, sajnos

nem tudjuk hasznosítani, mivel a képekről a római számok lemaradtak.

A szövegválogatás megítélését hivatott történész bírálóknak átengedve fordítsuk figyelmünket most a művészettörténész Cennerné Wilhelm Gizella tanulmányára, aki Than Mór csataképeinek értékelésére vállalkozik. Egybevetve az akadémiai tanulmányai előtt álló fiatal művész egyéb, ugyanebből az időből származó műveivel beállítja őket művészi fejlődésébe, és néhány utalással rávilágít kapcsolatokra az egykorú osztrák csataképekkel. Ezt a feladatot annál könnyebben elvégezhette, mivel ő volt az első, aki Than csataképeire a figyelmet felhívta.

Cennerné maga is észreveszi, hogy ellentmondás van a művész késői visszaemlékezései és a szabadságharc idején keletkezett műveinek szignatúrai között abban a tekintetben, hogy mikortól és milyen indítékból foglalkozott a honvédsereg csatáinak ábrázolásával. Görgey István emlékezéseinek egy mondata — „Gróf Károlyi István birtokában léteztek egy akvarellé, mely Than Mór társunk esetéből ezen tarka csoportot (t. i. a vezérkart) a váci harctéren ábrázolja” — biztos alapot nyújt a sorozat attribúciójához. De azt, hogy a ráunkmaradt és nem vázlatyszerű csataképek mikor és milyen sorrendben keletkeztek, és hogyan viszonyulnak azokhoz a vázlatok-

hoz, amelyeket — emlékezései szerint — a művésztől a szabadságharc leverése után Bécsben elkoboztak, nem tudjuk. Nincs támpontunk arra vonatkozóan sem, hogy melyik csataképtükrözi Than személyes élményeit, és hol dolgozott szemtanúként beszámoló és a helyszín ismerete alapján.

A budai ostromot ábrázoló litográfia a „fővezéri nyomda” kiadásában jelent meg, így ennél a darabnál feltétlenül hivatalos megrendelés teljesítéséről van szó. De hogy ez vonatkozik-e a többi képre is, és amennyiben így van, mi lehetett az együttes programja, ezekre a kérdésekre jelenleg csak feltevésekkel válaszolhatunk. Néhány esetben az ábrázolt esemény meghatározása is bizonytalan, így például az említett vezérkari csoportkép egyszer Komáromnál, máskor Vácán szerepel (109, 115. l.). nyilván azért, mivel a képen szereplő és a képmagyarázatban megnevezett Albrecht alezredes Komáromnál elhagyta a honvédséget.

Úgy tűnik tehát, hogy Than csataképeivel kapcsolatban van még kutatnivaló. Mégis örömmel kell üdvözlönnünk a Helikon igényes kiállítás új kötetét, mivel a szabadságharc e fontos forrásait széles körök számára tette hozzáférhetővé.

Rózsa György

MURÁDIN JENŐ: A BARABÁS MIKLÓS CÉH Kriterion könyvkiadó. Bukarest, 1978

Példamutató könyvet jelentetett meg a Barabás Miklós Céhrol a bukaresti Kriterion kiadó gondozásában az erdélyi képzőművészet Magyarországon is ismert, eredményes munkássága alapján méltatott kutatója, Murádin Jenő. Példamutatónak nevezzük könyvét, mert a hazai szakirodalomban csak hosszabb utánajárással találunk hasonló koncepcióban fogant, egy meghatározott művészeti egyesület történetét ismertető monográfiát, tanulmányt, noha igencsak szükség lenne ilyenzerű feldolgozásokra. A XX. századi művészeti életünk bőven kínál hozzá anyagot. Társadalom- és művészettörténeti kutatómunkánkban elhanyagolt terület a képzőművészetnek a művészeti élet szervezeti keretei felől történő kutatása, a művészeti szervezetek életének, tevékenységének részletes és történeti szempontú vizsgálata, méltatása.

Miért, miért nem — nehéz volna megválaszolni. Az biztos, hogy művészeti életünkben a múlt század végétől és e század első évtizedétől kezdődően rohamosan gyarapodó számban, a két világháború között pedig valóságos társadalmi és művészeti társadalmi járványként burjánozva igen sok egyesület alakult. Közülük a tartósabbak és jelentősebbek munkássága az egész magyar művészeti életre kihatással volt. Történetük ismerete bőséges tanulmányt nyújtana a XX. századi magyar művészeti társadalom és művészettörténet napjainkban oly kedvelt szociológiai és szociográfiai szempontokat is érvényesítő jobb megismeréséhez.

Érdemben Lyka Károly foglalkozott elsőnek a művészeti egyesületekkel a „Festészetünk a két világháború között (1920–1940)”, 1956-ban megjelent könyvében. Lyka könyve mellett Bolgár Kálmán kéziratok szakszerkesztése „Adalékok az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat történetéhez” címmel a második ilyen irányú érdeklődésre valló munka. Réti Istvánnak a „Nagybányai művésztelep” (1954) és az utóbbi években megjelent könyvek, így Hárs Éva: A pécsi képzőművészet kistükré (1973), Szelesi Zoltán: Szeged képzőművészete (A Móra Ferenc Múzeum 1972–73. évi évkönyve, 1975), Haulisch Lenke: A szentendrei festészet kialakulása, története és stílusa 1945-ig (1977) szükségzerűen szólnak a helyi művészeti egyesületekről, de összességében nagyobb feladatot vállalnak, átfogóbb igényt elégítenek ki, mint pusztán egy adott vidéki városban működött s országos viszonylatban is eredményeket elért művészeti egyesület történetének feltárása. Így kivétel adódik csupán, Egri Mária „A szolnoki művésztelep” (1977) című könyve. Szerzője a gazdag dokumentumanyag felkutatásával és

megszóltatásával mutatja be a több mint hetvenöt éve működő telep és egyesület munkásságát.

A művészeti szervezetek, legalábbis a legjelentősebbek monografikus feldolgozása hiányának részleges pótlására vállalkozott az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja szervezésében és szerkesztésében készülő művészettörténeti kézikönyv. Köteteiben külön fejezetet biztosítanak a szervezetek kérdésének és kivonatos ismertetésüknek. Ehhez a fejezethez szerény előtanulmány „A művészeti élet szervezeti keretei”, a kézikönyvben tervezett fejezetcímmel éppen e sorok írójától jelent meg a pécsi Janus Pannonius Múzeum 1977. évi évkönyvében.

Az idevonatkozó szakirodalom sajnálatosan rövid felsorolása az utóbbi években gyakoribbá váló dátumai rávilágít arra is, hogy azért ráirányult a figyelem a művészeti szervezetekre, s hogy — remélhetőleg — komoly és huzamosabb ideig tartó érdeklődés támadt fel irántuk. Murádin Jenő monográfiája a Barabás Miklós Céhrol, bár nyilván helyi igények és lehetőségek szabták meg kiadásának időpontját, ennek a Magyarországon éledő érdeklődésnek a szempontjából is jókor jelent meg. A monográfia egészében és részmegállapításaiban is tanulmányt nyújt a magyarországi szervezetek kutatása problémái és az egész kérdéskör megközelítéséhez.

Kezdjük mindjárt az elején. Kellő szakirodalom híján hajlamosak vagyunk a művészek csoportosulásait és szervezeteit a régi és új művészet küzdelmében létrehozott, egymással viaskodó csapatoknak, az egész társadalomtörténeti jelenséget belterjes művészeti társadalmi, ill. művészettörténeti problémának tekinteni. Valójában nem így van. Murádin Jenő is egyértelműen rámutat arra, hogy az erdélyi művészek szervezkedésének, a Barabás Miklós Céh megalapításának társadalmi okai voltak és, hogy a művészeknek kellett lépéseket tenniük annak érdekében, hogy erkölcsi és anyagi egzisztenciájukat az adott társadalmi, gazdasági és politikai viszonyok között meg tudják teremteni. Mint Magyarországon, úgy Erdélyben is a művészeknek a művészek viszonylag nagy száma és „korlátozott egzisztenciális lehetősége” között fennálló szakadékok kellett áthidalniuk erőik érdekében a csoportba tömörítésével, kollektív fellépéssel. A céh életre hívása körül és működése folyamán felmerült generációs valamint művészetszemléleti problémák másodlagos jelentőséggel bírtak: a nagybányaiak és a céhbellek valamint a céh idősebb és ifjabb művésztagei között feszülő ellentétek nem voltak kibékíthetetlenek. A céh programja

és tevékenysége az alkotómunka feltételeinek megkönnyítésén túl nagyobb részt a művész és közönség, a mű és társadalmi befogadója kapcsolatának megteremtésére, javítására, a művészet társadalmi bázisának kiépítésére irányult. A művészszervezet különösen nagy súlyt fektetett erre a munkára, mivel az általánosan leromlott világháború utáni helyzetet speciális erdélyi problémaként súlyosbította a „visszamaradt” kulturális viszonyokon, a képzőművészetnek a „kulturális életben és a kultúrpolitikában elfoglalt perifériális helyén” túl, hogy a magyar polgárság és értelmiség, a művészet potenciális támogató rétege megcsappant az Erdélyből Magyarországra történő áttelepülés ún. „repatriálás” révén. Tegyük hozzá, hogy ez a háborúban, áttelepülésben, a világháború válságához vezető pénzromlásban elszenvedett középosztály Magyarországon nem képviselt olyan gazdasági potenciált, hogy számottevő mecénaturát gyakorolhatott volna.

A képzőművészek szervezkedése az erdélyi írók ösztönző hatására, szorgalmazására, a marosvécei „írói parlament” nyomán indult meg. Tárgyilagos helyzetfelmérés jellemezte a művészek csoportjának megnyilatkozásait. A helyzet értékelésének lényeges vonása volt — bár ez Murádin Jenő rendkívül diplomatikus érzékére valló, tapintatos megfogalmazásában nem kap túlsúlyt — a nemzeti kisebbségbe jutás tudomásul vétele és a hozzá való alkalmazkodás. Ennek jegyében zajlott a Barabás Miklós Céh életének első ún. „helikoni” időszaka, 1929-től 1941-ig, a magyar törvények szerint történt hivatalos megalakulásáig. Nehezen követhetők nyomon ennek az első időszaknak az eseményei mivel a laza kapcsolatot tartó művészek közös tevékenysége hézagos volt.

Eseménydúsabbnak bizonyult a második 1941-től 1944-ig, a céh feloszlásáig tartó időszak. Ennek oka nem a szerző, hanem a mi megítélésünk szerint — Erdély Magyarországhoz csatolása volt. A Barabás Miklós Céh amellett, hogy legitim szervezetté alakult és gyakoribbá váltak bemutatóközlése, ekkor építette fel közvetlen állami és városi támogatásból a régtől óhajtott, 1930-ban már megtervezett kolozsvári múcsarnokot. Ekkor látott neki ugyancsak állami támogatás felhasználásával a zsögödi művésztelep alapításához, vásárolta meg a telket hozzá, épített műteremházakat Kolozsváron.

A helyzet azonban nem volt egyértelműen pozitív. Az erdélyi művészek először is szembe találták magukat a Magyar Képzőművészek Egyesületének az erdélyieket is szerveztéhez csatlakoztatni akaró szervezkedésével, majd miután ez nem sikerült az egyesület vetélytársi működésével. Erdélyi önállóságuk elleni atrocitásnak tekintették ezt a közeledést, noha Magyarországon különösen a harmincas évek elejétől kezdődően bevált gyakorlat volt, hogy budapesti központú, országos egyesületek egész művészcsoportokat vontak szervezetükbe. Az ilyen csatlakozások ritkán kezdtek ki a — jobbára vidéki — egyesületek önállóságát nem kárukra, hasznukra váltak. Ehhez hasonlóan önállóságuk védelmében léptek fel az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács ellen, amikor az a kolozsvári múcsarnok nyitó kiállítására beküldött anyagukat zsűrizni kívánta.

Ezek a megmozdulások és megnyilatkozások azt mutatják, hogy az erdélyiség fogalma nyilvánvalóan más tartalmat nyert, s megőrzése más feladatokat rótt rájuk ebben az időszakban mint korábban.

Ellenkezéseik oka nyilván az a felismerés lehetett, hogy nem a megérdemeltnek vélt szerepet és lehetőségeket kapták a kultúrpolitikától, ill., hogy a tagadhatatlanul megnőtt lehetőségek kihasználására, felélésére tömegével álltak elő olyan művészek, akik sem a helyzet, a helyben maradás vállalásában, sem pedig a terület képzőművészeti kultúrájának növelésére irányuló erőfeszítésekben nem vettek részt. Erdélyben a képzőművészeti piac kibővülését látták és a remélt konjunktúra javukra fordítására gondoltak. Ezekkel szemben a

helyieknek nemhogy előnyös, kedvezőbb elbírálás lett az osztályrészük, hanem mint kevésbé ismert vidéki művészek, a politikai propaganda szolgálatába állított kultúrpolitika hangzatos szempontjait kevésbé kielégíteni tudó alkotók, hátrányba szorultak. Ezt a ténnyel viszonylag nehezen alátámasztható konklúziót nem a szerző vonta le, jóllehet utal az éleződő kenyérharcra, a megbízások csekély voltára, s hogy ezeket budapestiek kapták meg. Megállapításunk szűkebb kutatási területünkön átélte, tapasztalt fordulatok és — az erdélyi hírnagyok maradványai — a Kolozsvári Művészeti Hetek alkalmából rendezett VI. Nemzeti Képzőművészeti Kiállításán kiosztott művészeti díjak ismeretében mondjuk. Ez alkalommal Rudnay Gyula kapta az állami nagy aranyérmet, mellette erdélyi tárgyú alkotásukért Nagy Imre egy kisebb jelentőségű díjat, Kós András pedig kőszobrászati díjat kapott. A Budapest székesfővárosi aranyérmet Basildes Barnának ítéltek oda, míg egy erre az alkalomra kreált, Budapest állt Kolozsvárnak felajánlott Mátyás király díjat Szolnay Sándornak nyújtották át. Kós Károlyt ennél korábban magas rangú állami díjjal, a Corvin koszorúval tüntették ki.

Bár rendkívül rokonszenves vonása Murádin Jenő könyvének, hogy megkülönböztetett tisztelettel hangsúlyozza a Barabás Miklós Céh egész szemléletében, munkásságában a sajátos erdélyi tudatot, meggyőződést, mégis egy ponton ellen kell szólnunk mégpedig a képzőművészeti egyesületekről szerzett szélesebb körű tájékozottság jogán. A Barabás Miklós Céh szervezeti átalakulása kérdésében mint indítókra kevés csak arra hivatkozni, hogy az „erdélyi művészek önálló képviselője elvének” biztosítására, a körülmények és a vetélkedő szervezetekkel szemben mindig öntudattal vállalt függetlensége megővására alakult át kötetlenebb csoportosulásból alapszabályokban rögzített tevékenységű, törvényes szervezetté. A másik ok, hogy az 1941-ben Erdélyben is érvényes magyar törvények szerint kötelező volt ilyen szabállyal körülbástyázott, zárt szervezetté alakulnia. A magyar királyi belügyminiszter 7700/1922 BM VII-a. számú, Az egyesületi alapszabályok általános kellékeiről kiadott rendelet kötelezte erre, mint bármely más társadalmi, kulturális, szakmai stb. egyesület, csoportosulás. Enélkül a céh kénytelen lett volna tevékenységét felfüggeszteni.

Az más kérdés, hogy a Barabás Miklós Céh alapító okiratában kidomborította szervezett múltját, eredményeit és programját, munkája folytatását a korábban nyert tapasztalatok felhasználásával következetesen tűzte ki, tehát a lényegét illetően nem jelentett változást a jogszabályok szerint történt belső indítékok által is ösztönözött szervezetté alakulás. Mint ahogy az is független ettől a változtatástól — tulajdonképpen a céh élesítésével s Erdély és az erdélyi társadalommal szemben érzett felelősségével magyarázható —, hogy jó értelmű lokálpatriotizmussal egyrészt a céh fellépett a nacionalizmus ellen, éppen 1941-ben és a képzőművészeti közizlés fejlesztésére, kultúra terjesztésére olyan mélyen demokratikus szemléletre valló feladatokat vállalt, amellyel messze megelőzte korát.

Murádin Jenő könyv gondos filológiai kutatással készült. A hatalmas, helyi forrásokra támaszkodó, tényanyag felvonultatása ellenére sem száraz, nem nehézkes tanulmány. Érezzük benne a szerző tárgyszeretetét, élvezzük olvasmányos, ízes stílusát, kitűnő megfogalmazásait. Amit hiányolhatnánk a könyvből, nem szükség szerűen tartozik oda: a magyarországi szervezetek ismerete, ill. az erdélyi és magyarországi helyzet analóg vonásaira való utalás. Ez is elsősorban a hazai művészettörténeti kutatás és publikációk hiányának tudható be, mivel a szerzőnek nem volt honnan merítenie értesüléseket.

Murádin Jenőnek „A Barabás Miklós Céh” című monográfiáját a tárgyalás menetébe illesztett bőséges életrajzi anyag, több színes és számos fekete—fehér reprodukció teszi teljessé.

Tóth Antal

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Marton Andor

A kézirat nyomdába érkezett: 1979. VIII. 7. Terjedelm: 8/A/5 iv/
80.7397 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

| | | |
|----------------|---|-----|
| ЕВА Р. БАЙКАИ: | Революционность и формализм (Творческий путь Бели Уица 1926—1935) | 221 |
|----------------|---|-----|

ИССЛЕДОВАНИЯ

| | | |
|-------------------|---|-----|
| ЛАСЛО МОЛНАР: | Окно «литофан» из Херенда | 243 |
| КАТАЛИН Г. ДЕРФИ: | Кафедра-альтарь евангелической церкви в Немешкере | 253 |

ДИСКУССИЯ

Что хочет, к чему стремится бы, на что способна художественная критика?

| | | |
|---------------------------------|--|-----|
| АЛЕКСАНДР КАМЕНСКИЙ: | Художественная критика в системе художественных наук | 262 |
| ЛОТАР ЛАНГ: | Фрагменты к художественной критике | 264 |
| ГЕЛЬГА МЁБИУС: | За социалистическую художественную критику | 265 |
| Эрне Мароти: | «Истоки готики в Венгрии» кандидатская дискуссия | |
| Оппонентский отзыв ДЭЖЕ ДЕРЧЕНИ | | 268 |
| Оппонентский отзыв Михая ЗАДОРА | | 270 |
| Ответ ЭРНЕ МАРОШИ | | 273 |

ПРИВЕТСТВИЕ

| | | |
|-----------------|--|-----|
| | АНГЭЛЯ ХЕЙ-ДЕТАРИ: Палу Фойту 70 лет | 278 |
| ШАИДОР ШОПРОНИ: | Отчет о деятельности венгерских археологов и искусствоведов в 1977—78 году | 280 |

ОБЗОР КНИГИ

| | | |
|------------------|--|-----|
| Габор Э. Погань: | Юдит Кош: «Стиль 1900-ых годов» Будапешт, 1979 Издательство Изобразительных Искусств | 282 |
| Дергь Рожса: | Ценнерне Гизелла Вилхелмб: 9 больших битв борьбы за свободу в 1848-ом году. Батальные картины Мора Тана. Будапешт, 1978 Венгерский Геликон | 282 |
| Антал Тот: | Эне Мурадин «Цех имени Миклоша Барабаша» Букарешт, 1978 Издательство Критерион | 283 |

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

- R. BAJKAY, ÉVA: Idées révolutionnaires et formalisme (Chemin du travail créateur de Béla Uitz 1926—1935) 221

RECHERCHES

- MOLNÁR, LÁSZLÓ: Fenêtre litopane de Herend 243
G. GYÖRFFY, KATALIN: Chaire-autel de l'église luthérienne de Nemeskér 253

DISCUSSION

- Que veut-elle, à quoi aspirerait, de quoi est-elle capable la critique d'art?*
ALEKSANDR, KAMENSKI: La critique d'art au système des sciences d'art 262
LOTHAR LANG: Fragments au critique d'art 264
HELGA, MÖBIUS: Pour la critique d'art socialiste 265
Marosi, Ernő: „Les origines du gothique en Hongrie” thèse de candidat
Opinion d'opposant de László Dercsényi 268
Opinion d'opposant de Mihály Zádor 270
Réponse de Ernő Marosi 273

COMPLIMENT

- Mme HÉJJ, DETÁRI, ANGELA: M. Pál Voit a 70 ans 278
SOPRONI, SÁNDOR: Rapport sur l'activité de la Société Hongroise d'Archeologie et d'Histoire des Beaux-Arts en 1977—78 280

REVUE DES LIVRES

- Pogány, Ö. Gábor*: Koós Judit „Style de 1900” Budapest, 1979. Édition des Beaux—Arts 282
Rózsa, György: Mme Czenner Wilhelmb Gizella: „Les neuf grandes batailles de la lutte de libération de 1848. Les tableaux de bataille de Mór Than.” Budapest, 1978. Helicon Hongrois 282
Tóth, Antal: Muradin Jenő: La guilde Miklós Barabas. Édition Kriterion. Bukarest, 1978 283

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., Józsefnádor tér 1.) közvetlenül vagy postaltalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 140 Ft

1 szám ára: 35 Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Pf. 149.

